

---

# ***APROXIMACIÓ A LA MÈTRICA ACCÀDIA***

**Ferran Aguilera Puentes**

**Director: Dr. Lluís Feliu Mateu**

***Treball final del Màster en Cultures i llengües de l'antiguitat***

---

Facultat de Filologia  
Universitat de Barcelona

Setembre de 2016

## Índex

Llistat d'abreviatures.....	3
1. Introducció.....	5
2. Les primeres argumentacions: Zimmern i Sievers.....	7
2.1 Heinrich Zimmern.....	7
2.2 Sievers.....	8
3. Benno Landsberger. L'acabament trocaic.....	10
4. Les dues línies principals, tendències o punts de vista en assiriologia pel que fa a la prosòdia.....	11
4.1 Böhl.....	11
4.2 Von Soden.....	13
4.3 El punt de vista tradicional.....	14
4.3.1 Giorgio Buccellati.....	14
Unitats constitutives del sistema mètric accadi.....	15
Factors tensionals del sistema mètric accadi.....	16
4.3.2 Shlomo Izre'el.....	17
4.3.3 M. L. West.....	19
4.3.4 N. Wasserman.....	22
4.3.5 A. R. George.....	23
4.3.6 W. G. Lambert.....	24
4.3.7 M. Guichard.....	26
5. Situació actual.....	27
5.1 Helle.....	28
6. La naturalesa de l'accent en accadi.....	30
7. Ritme i mètrica en altres llengües.....	32
7.1 Poesia en llengua sumèria.....	33
7.2 Poesia hebrea.....	34
8. Estudi sobre els textos.....	37
8.1 Escansió d'un fragment del poema de Gilgamesh.....	37
8.2 Escansió i comentari de l' <i>Himne a Ishtar</i> (RA22, 170 ss.).....	42
8.2.1 Estructura.....	43
8.2.2 Escansió mètrica.....	43
8.2.3 Comentari breu.....	53
Bibliografia citada.....	57

## Llistat d'abreviatures

EA	Knudtzon, J. A. 1915. <i>Die El-Amarna-Tafeln</i> . Leipzig
<i>Ee</i>	<i>Enuma eliš (Poema babilònic de la creació)</i>
<i>Gil</i>	<i>Poema de Gilgamesh</i>
JCS	Journal of Cuneiform Studies
JSTO	Journal for the Study of Old Testament
MAD	Materials for the Assyrian Dictionary. Universitat de Chicago.
MANE	Monographs of Ancient Near East
MIO	Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft, Berlin.
<i>NiE</i>	<i>Nergal i Ereshkigal</i>
<i>OB Gil.</i>	<i>Poema de Gilgamesh. Babiloni antic.</i>
OBO	Orbis Biblicus et Orientalis
Or	Orientalia
RLA	Reallexicon der Assyriologie
SAOC	Studies in Ancient Oriental Civilization
<i>SB Gil</i>	<i>Poema de Gilgamesh. Recensió estàndard.</i>
<i>Teo</i>	<i>Teodicea</i>
ZA	Zeitschrift für Assyriologie und verwandte Gebiete, (des de 1939) und Vorderasiatische Archäologie



«As ever, in the absence of actual objective data, there is the danger of circular reasoning. My own view is that metre, if it is present, should be transparent and obvious so that the long and complex rules seem out of proportion.»

W. G. E. Watson<sup>1</sup>

## 1

### Introducció

La finalitat d'aquest treball és estudiar les característiques formals del llenguatge poètic accadi a partir de les teories i de les aportacions dels diversos estudiosos interessats en la matèria. El llenguatge poètic es caracteritza universalment, a banda de per l'ús de determinades imatges i de recursos expressius vinculats a la semàntica<sup>2</sup>, per l'adopció d'un ritme determinat en el discurs, que estableix una frontera més o menys clara, però perceptible per a l'oient, entre el llenguatge de la poesia i el de la prosa.

Un estudi exhaustiu de la producció literària poètica de la llengua accàdia, en les seves varietats i en les diverses èpoques, escapa de molt a les possibilitats d'aquest treball, per la qual cosa em centraré en el seguiment dels diversos estudiosos i en la recollida i classificació de les diverses teories existents sobre llenguatge, ritme i metre poètic<sup>3</sup>, i en l'anàlisi de dos fragments literaris en vers.

L'empresa no és fàcil: ni de l'accadi, ni de cap de les llengües mortes de l'orient antic no s'ha pogut obtenir amb seguretat un coneixement de les seves relacions rítmiques: accentuals? sil·làbiques? sil·làbiques i accentuals a la vegada? quantitatives? La polèmica resta oberta. En el cas de l'accadi, els investigadors han intentat abordar aquesta qüestió des d'un punt de vista doble: el de les relacions de ritme, to, accent i estructura de les llengües semítiques emparentades i dels seus textos literaris, amb un

---

<sup>1</sup> WATSON 1994, p. 26.

<sup>2</sup> Segons Watson hi ha quatre tipus de criteris o d'indicadors que permeten diferenciar entre la prosa i la poesia: 1. Criteris generals (sintaxi, metre, vocabulari, estil); 2. Criteris estructurals (paral·lelismes, quiasmes...); 3. Criteris en l'ús dels sons (paraules i ritme); 4. Criteris negatius (manca de trets característiques de la prosa). No n'hi ha prou amb un sol indicador per identificar un text com a poètic i és necessari tenir en compte tant el ritme com la forma.

<sup>3</sup> Potser convé definir, d'entrada, què cal entendre per ritme i per metre. Ritme és una estructura recurrent de sons. Els accents, la força o el volum, la tonalitat, o la quantitat sil·làbica són recursos per a marcar el ritme. El metre és el reagrupament regular del ritme en segments de temps i el modelat de la línia o vers per adaptar-se a una estructura preconcebuda de peus recurrent. Els peus són les unitats mínimes del metre i, en general, mantenen internament els mateixos esquemes accentuals del discurs ordinari (cf. WATSON 1994, p. 85).

paper notori de l'hebreu bíblic i de l'àrab; i el dels esquemes rítmics de la mètrica quantitativa de l'antiguitat clàssica, amb els seus patrons exactes i predictibles, cosa que ha motivat l'adopció de termes grecs: iambe, anapest, dàtil, espondeu, troqueu i amfíbrac, especialment els dos darrers, com veurem. Han influït també en l'acostament altres realitats poètiques, especialment la germànica, la nacional de l'entorn dels primers estudiosos. A partir d'aquí s'han creat dos punts de vista o dues aproximacions diferents en assiriologia respecte a les qüestions de prosòdia.

Un aspecte interessant en un recorregut històric per les diferents aproximacions a la mètrica de la llengua accàdia<sup>4</sup> és fins a quin punt hi ha influït el pes de la tradició i de la formació dels estudiosos, sobretot en els orígens. Cal tenir en compte el pes dels estudis de les llengües clàssiques antigues i de la tradició europea amb una poesia basada en esquemes accentuals rígids, amb versos i amb peus amb unes síl·labes comptades i fixes i, en el cas de la poesia grecoromana, amb uns peus o unitats bàsiques basades en la successió de síl·labes llargues i breus a intervals regulars i predictibles, amb posició fixa de l'accent. Cal tenir en compte també el pes dels conceptes apresos de la tradició poètica pròpia i de la mètrica àrab, amb peus amb alternança de síl·labes breus i llargues.

Les primeres aportacions recollides corresponen als treballs de Zimmern i de Sievers, a finals del segle XIX. Zimmern, primer professor d'assiriologia a Leipzig, va treballar conjuntament amb Sievers i aquest en va ser el seu seguidor.

Eduard Sievers era filòleg de llengües clàssiques i germàniques, un dels "Junggrammatiker" de l'escola de Leipzig i un dels lingüistes més influents del segle XIX en la recuperació de les tradicions poètiques de les llengües germàniques, i el creador del sistema d'anàlisi basat en un sistema de "patterns" amb la successió accentuat-no accentuat-accentuat-no accentuat, etc. que va servir per identificar les línies poètiques en germànic, en què no se solia fer la separació dels versos en l'escriptura, i que va tenir gran acceptació entre els filòlegs<sup>5</sup>.

Posteriorment, Böhl i Von Soden van formar-se també a l'escola de Leipzig i, per tant, van recollir la tradició de la mateixa escola.

En altres estudiosos veiem un acostament molt més proper al de la llengua semítica antiga més coneguda i estudiada, l'hebreu.

---

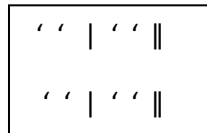
<sup>4</sup> Una primera aproximació a la qüestió de la mètrica accàdia a EDZARD 1993, p. 148-149

<sup>5</sup> Per a l'obra de Sievers SOLMS 2010.

## 2

## Les primeres argumentacions: Zimmern i Sievers

**2.1 Heinrich Zimmern** (1862-1931) parteix<sup>6</sup> del model del vers de l'antic testament<sup>7</sup> i lamenta la manca de veritables coneixements sobre poesia babilònica i la manca de visualització en les edicions de les estructures poètiques babilòniques i de l'antic testament, i proposa que es marquin clarament en les edicions les estrofes, els agrupaments de versos, els versos i els hemistiquis. Observa també la necessitat d'estudiar les paraules estretament relacionades i amb un accent únic (estat constructe, preposicions i regent) i paraules amb possibilitat de més d'un accent (formes verbals i nominals amb sufixos). Menciona l'estructura bàsica de l'*Enuma eliš*: dos versos de dos hemistiquis de dos tons cadascú (2+2)



i introdueix el concepte de peu en la poesia accàdia, entès com a còmput de síl·labes tòniques i àtones.

Posteriorment Zimmern identifica com a formes més usuals del vers accadi, a banda de l'esmentada 2+2 de l' *Enuma eliš*, les formes 2+3, 3+2, 3+3, 2+2+2, i intenta establir o trobar una llei que reguli el comportament de les síl·labes compreses entre dos accents o elevacions.

D'aquesta manera, proposa l'esquema x-x per al peu bàsic de tres síl·labes<sup>8</sup>. Per a les combinacions de síl·labes del tipus xx-x proposa una estructura similar a la del peu jònic a minore (uu\_ \_), o, més pròpiament, ♪♪|♪♪, ja que considera indiferent si les síl·labes són llargues o tancades. Observa també peus del tipus x- o xx-, amb esquema rítmic ♪|d o ♪♪|d. És possible també trobar esquemes rítmics del tipus Λ-x i x-Λ, propis de l'inici i del final de vers. Per tant, estableix com a compàs melòdic bàsic de la poesia babilònica el ritme ¾.

<sup>6</sup> ZIMMERN 1893 i 1897.

<sup>7</sup> Per al postulat de l'estreta relació entre la poesia hebraica i la babilònica Zimmern cita A. H. Gunkel (1862-1932). Gunkel destaca les tradicions orals procedents de Babilònia en la gènesi de la Bíblia i subratlla la importància del criticisme formal. Afirmar que en poesia babilònica no es pot parlar únicament de versos i d'hemistiquis, sinó que cal tractar també de peus, és a dir, del còmput de síl·labes tòniques i àtones.

<sup>8</sup> Intento mantenir la tipografia adoptada per Zimmern per a la notació de les síl·labes: x, síl·laba no accentuada; -, síl·laba accentuada; Λ, pausa, equivalent a un silenci musical. En general, intento mantenir la tipografia pròpia de cada autor.

Amb la col·laboració de Sievers, ofereix algunes mostres de text en què ha aplicat aquest esquema.

Presenta també una teoria sobre la posició de l'accent en accadi:

1. Posició habitual de l'accent en la penúltima síl·laba.
2. Posició en la darrera síl·laba en el cas de vocals llargues procedents de contraccions.
3. Posició en l'antepenúltima en determinades circumstàncies.

Considera que normalment el cicle rítmic coincideix amb el final de la paraula, però que, de vegades, terminacions i sufixos (i fins i tot, síl·labes de l'arrel mateixa) poden formar part del cicle següent, i formula la hipòtesi que per tal d'obtenir el ritme adequat és freqüent l'elisió de la vocal final, especialment en les preposicions *ana* i *ina*, que considera testimoniada en la grafia.

Tot i així, no pretén explicar exhaustivament el funcionament del ritme en la poesia babilònica, sinó apuntar de manera provisional els factors principals que cal tenir en compte per adquirir coneixements sobre ella.

Exemple de la notació textual i del ritme mesurat per Zimmern:

- 3      *iddūsúmma | parák. | rubútum* ||  
 x x - x | x - | x - x  
 ♪ ♪ | ♪ ♪ | d ♪ ♪
- 4      *maḥārīš. | abbēšu || an<sup>a</sup> mal kútum | irmē* ||<sup>9</sup>  
 x x - . | x - x || x x - x | x - Λ  
 ♪ ♪ | d ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ Λ

*Ee*, 4, 1-2

**2.2 Sievers**, primer professor d'assiriologia de la Universitat de Leipzig, que havia treballat conjuntament amb Zimmern, es desvia en el seu article de 1928 de les conclusions de Zimmern i considera que l'estudi de la poesia s'ha de fer a partir de l'articulació sonora del vers i no de la seva representació escrita: l'estudi dels versos és possible quan aquests es diuen amb l'articulació correcta (que inclou vers, estrofa i paràgraf) en el corrent viu de la llengua, i únicament és possible copsar el "metre" quan la poesia es pot portar en el mateix corrent "Stimmfrei" de la llengua materna. El mer esquema mètric, o el registre de peus, no aporta cap imatge de la realitat sonora i és fruit de l'aplicació de criteris apriorístics tradicionals, no científics. El que distingeix la poesia de la prosa és l'aparició de compassos musical i per a cada poema s'ha de poder

<sup>9</sup> Per a aquest vers proposa també com a lectura possible *maḥārīš. | abbēšu an<sup>a</sup> mal kútum | irmē* ||.



marcar una corba de compàs, que no pot dependre únicament dels membres numèrics del compàs (és a dir, del nombre de temps), sinó que ha d'estar relacionat més específicament amb el tipus d'interpretació de les diferents síl·labes que omplen el compàs.

Les seves conclusions són les següents:

1. No hi ha formes pures de vers en el material estudiat, sinó estrofes o quasiestrofes.
2. Les estrofes s'articulen majoritàriament en semiestrofes.
3. Existeix un contrast de so entre una semiestrofa i la semiestrofa següent. Una oposició segons l'esquema ABAB. Quan l'oposició es trenca és per causa d'una interpolació o d'una corrupció del text original.
4. L'oposició s'aconsegueix per mitjà de talls: potser amb semicors o solistes que s'alternaven en la representació oral.
5. Els versos poden ser de 4, 3 o 2 pujades (accents).
6. Cadascuna de les tres formes de vers anteriors té la seva forma de portar la melodia.
7. El compàs tipus no és  $\frac{3}{4}$  sinó 2·2/4.
8. El nombre de síl·labes de cada peu<sup>10</sup> pot ser d'1 a 4. La major part dels peus són de 3 síl·labes (sense comptar la síl·laba final de vers). L'esquema bàsic és  $\_xx$ : una síl·laba de pujada (accent) i dues de baixada. Els peus de menys de tres síl·labes cal allargar-los d'alguna manera per omplir el compàs i els de 4 síl·labes, al contrari, han de reduir el temps de cada síl·laba per fer-lo cabre en el mateix espai de temps.
9. El final de vers és marcat amb una pausa: el peu final de vers té una síl·laba menys que els peus interiors.
10. La mateixa regla anterior s'aplica en els peus de 4 síl·labes davant la cesura.
11. La primera tònica del vers pot anar precedida d'una anacrusi (prèvia al compàs), normalment monosil·làbica o bisil·làbica.
12. Les transcripcions no sempre mostren el correcte nombre de síl·labes del peu (i de l'anacrusi).
13. Els dos mitjans habituals per corregir les transcripcions són l'elisió i l'allargament mètric.
14. Les vocals llargues poden tenir allargament mètric en la pujada i en la posició de baixada, després de la pujada.
15. L'accent prosòdic en prosa i en vers no són sempre necessàriament iguals.
16. Les paraules nucli (o fortes) han d'estar marcades amb accent a la prosa necessàriament. En la poesia poden aparèixer a la part baixa del compàs, sense més, sempre que no pateixi el sentit general. Hi ha tòniques secundàries a la del vers, que coincideixen amb la tònica de la prosa.

---

<sup>10</sup> Sievers entén peu (Wortfuß) com la porció del vers que va des del començament d'una pujada fins al principi de la següent. Deixa per ell de tenir sentit el concepte de peu dels treballs anteriors.

17. Les paraules d'almenys tres síl·labes poden portar dues pujades en el vers, quan encaixin bé en la mètrica i en la melodia.
18. És freqüent que l'ictus del vers no caigui en la mateixa síl·laba que porta l'ictus a la prosa i que l'accent de la prosa caigui en una baixada (desentonació). Això és freqüent en totes les poesies antigues accentuals i en les populars.
19. Pel que fa a la quantitat, es produeix l'allargament rítmic de la síl·laba breu després de la síl·laba breu alta.

### 3

#### **Benno Landsberger. L'acabament trocaic**

Benno Landsberger<sup>11</sup>, en el seu article programàtic de 1926 es planteja el problema de fins a quin punt és possible reconstruir de manera vívida i fiable una cultura antiga i aliena a través de mitjans filològics i sense l'ajuda d'una tradició continuada fins al dia d'avui, i insisteix en l'estudi de l'assiriologia per ella mateixa, sense dependència de l'antic testament, i per mitjà d'un estudi amb un acostament lliure d'un sistema prefixat de referents conceptuals.

Pel que fa a la poesia, considera que la forma de la poesia accàdia està basada en la construcció de l'estrofa amb la variació més acurada i regular dels elements individuals, i destaca la importància fonamental del paral·lelisme com a forma d'expressió del pensament de manera precisa i expressiva. El metre deriva de la forma mateixa del llenguatge, en què cada mot constitueix una mesura de llenguatge, o dos mots estretament lligats, amb un accent fort, i sense que sigui rellevant l'accent de la frase.

Formula la llei de l'acabament trocaic del vers ("das Gesetz des trochäischen Versschlusses"), això és, que tots els versos en accadi acaben amb la successió de síl·laba accentuada i no accentuada, acabament conegut també com a clàusula accàdia<sup>12</sup>.

La monotonia que crea aquesta manera de composició es veu compensada per la distribució variada dels elements i per una disposició rica i diversificada de les paraules i de les frases.

---

<sup>11</sup> Benno Landsberger (1890-1968) va estudiar a Leipzig sota el mestratge de Zimmern, al qual va succeir. Pels avatars de la Segona Guerra Mundial va passar a la universitat d'Ankara, i després a Chicago. Per a la vida i l'obra de Landsberger JACOBSEN 1976.

<sup>12</sup> LANDSBERGER 1926, p. 371 : "jeder akkadische Vers endet auf einem Trochäus."

## 4

**Les dues línies principals, tendències o punts de vista en assiriologia pel que fa a la prosòdia**

Com hem apuntat en la introducció, existeixen fins a l'actualitat dos punts de vista pel que fa a la prosòdia en assiriologia. Per un costat trobem les teories i treballs de F. M. T. de Liagre Böhl i, sobretot, de W. von Soden, que prenen com a punt de partida les recerques de H. Zimmern i E. Sievers. Per l'altre, el punt de vista que podem anomenar **tradicional**<sup>13</sup>, perquè és el que compta “tradicionalment” amb una major acceptació.

**4.1 Böhl**

Franz Marius Theodor de Liagre Böhl distingeix dos tipus de mètrica<sup>14</sup>:

- La mètrica **verbal** (Wortrhythmus), en què la poesia es distingeix de la prosa únicament en la regularitat constant i sempre igual amb que els mots són pronunciats, de la mateixa manera que en la prosa, en els hemistiquis, els versos i les estrofes.
- La mètrica **alternant**, en que les síl·labes accentuades i no accentuades alternen de manera regular.

El principi accentual és el mateix, però la diferència és que, en el primer tipus de mètrica, cada elevació (*arsis*) pot anar seguida d'una o més síl·labes baixes (*thesis*), mentre que en la mètrica alternant l'*arsis* i la *thesis* han d'anar disposades de manera que se succeeixen i alternen en un ordre regular.

Intenta aplicar el sistema de la mètrica alternant als poemes èpics, a l'*Enuma eliš* (*Poema de la creació*) i al poema de *Gilgamesh*, i proposa l'establiment de les regles següents:

1. L'esquema mètric normal de la poesia èpica és de dos versos paral·lels amb l'estructura 2+2 – 2+2. A l'*Enuma eliš* cinc versos formen una estrofa, i en el *Gilgamesh*, 4.
2. Moltes vegades el noms i altres paraules que es volen destacar especialment es troben a l'inici, i fora del vers i del ritme ordinari, i donen lloc a una estructura 2+2+2.
3. Accepta la llei formulada per B. Landsberger<sup>15</sup> (la llei de l'acabament trocaic): cap vers no acaba en accent i l'accent recula sempre cap a la penúltima síl·laba. L'accadi es diferencia en això de l'hebreu.

<sup>13</sup> Així l'anomena HELLE 2014.

<sup>14</sup> BÖHL 1960.

<sup>15</sup> Vid. § 3.

4. La mètrica alternant pot tenir mots amb dos accents i no conté peus dactílics ni anapestos<sup>16</sup>. Això obliga, per exemple a la pronunciació *Gilgameš*, o *Énkidu* per *Énkidu*, per evitar la pronunciació dactílica.
5. Les preposicions són negligides a efectes mètrics, cosa que fa suposar en la llengua no escrita abreviacions de vocals plenes i elisions. També són negligides mètricament expressions preposicionals complexes, relatius, partícules precatives, partícules afirmatives i les negacions *lā* i *ul*.
6. Es produeix l'elisió de les desinències de cas, en no existir ja la mimació. Es mantenen les desinències *-ā*, *-ū*, *-ī* en plural i en dual. Davant els sufixos, les vocals intermèdies *i* i *a* són accentuades. Els sufixos de 2a i de 3a persona són abreujats arreu.
7. Es produeix la caiguda de la *-u* del subjuntiu verbal, i, de vegades, la caiguda de la *-u* del plural verbal. Es produeix una abreviació de l'enclítica *-ma* (*-m<sup>a</sup>*), que ocasiona una modificació de l'accent del nom o del verb que la precedeix. Les vocals breus juxtaposades en els verbs són sincopades. Formes breus de l'estat constructe poden perdre l'accent davant el genitiu.
8. Es produeix el desplaçament dels accents a la penúltima, malgrat la llargada de la darrera vocal. Böhl recolza la seva afirmació en base als principis següents:
  - Repugnància pel ritme ascendent (accent a la darrera).
  - Impossibilitat d'interrompre contínuament els troqueus propis de la mètrica alternant amb iambs.
  - Independència del metre respecte a la quantitat.

Mostra en el seu article la diferència entre l'accentuació i el ritme dels versos, segons s'apliqui la mètrica verbal d'us habitual, que considera decebedora, o la seva proposta de mètrica alternant<sup>17</sup>:

- mètrica verbal: *Enūma elîš | lā nabū šamāmū*<sup>18</sup>

*luptēka Gilgameš | amāt niširti*<sup>19</sup>

- mètrica alternant: *Enum<sup>a</sup> elîš | lā nabū šamām<sup>u</sup>*

*luptik<sup>a</sup> G lgameš | amāt niširt<sup>i</sup>*

<sup>16</sup> Böhl segueix per al ritme o l'escansió accàdia els conceptes i la nomenclatura de la poesia clàssica grecoromana: dàctil: \_uu; anapest: uu\_.

<sup>17</sup> Les vocals accentuades estan marcades en negreta, seguint la notació de l'autor.

<sup>18</sup> *Ee* 1, 1. "Quan a les altures els cels no havien estat anomenats."

<sup>19</sup> *Gil* 11, 9. "Gilgamesh, jo et revelaré un secret."

## 4.2 Von Soden

Bona part de la recerca fonamental sobre el tema es deu a la figura de Wolfram von Soden. Les seves teories es reflecteixen fonamentalment en dos articles publicats a la revista ZA<sup>20</sup>. En els seus articles Von Soden analitza llargs fragments de textos literaris accadis (babilònic antic a ZA 71 i babilònic mitjà i estàndard a ZA 74). Es fixa en les paraules amb accent únicament i acompanya cada vers amb un patró numèric que recupera l'estructura rítmica. Com a part destacada de la seva teoria adopta en la descripció que fa de la mètrica els conceptes de troqueu i amfíbrac, prestats de l'antiguitat clàssica.<sup>21</sup>

Von Soden parteix de l'assumpció que no hi pot haver més de dues síl·labes sense accent en una línia, basant-se en el paral·lel amb el metre de les llengües clàssiques i de la poesia tradicional germànica. Això el porta a assumir l'existència d'accents secundaris i a desenvolupar una teoria mètrica basada en els dos peus clàssics mencionats anteriorment: el troqueu i l'amfíbrac.

Exemple d'escansió de Von Soden del poema paleobabilònic de *Gilgamesh*:

1	itbé-ma Gilgámesš	šunátam ipáššar	4x3 <sup>22</sup>
2	izzákkaram	ána ummí-šu	3x3
3	úmmī ina šát mušītí-ja		3x2+3
4	šámḫākú-ma	áttanállak	4x2
5	ína birít eṭlútīm		2+3+2
6	íph[ur]ū-ním-ma	kakkábū šamá'ī	2+3x3
7	[á]rrum ša Ánim	ímqut ána šērī-ja	2+3+2+2+3
8	ášši-šú-ma	íktabít elí-ja	5x2
9	úniš-šú-ma	núšša-šú ul élti'	5x2

Böhl i Von Soden, molt més asprament el primer, van rebre la crítica despietada de M. L. West, com veurem més endavant<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> ZA 71 (1981) 161-204, amb una història sobre la recerca a la p. 161 i seg., i ZA 74 (1984), p. 213-234.

<sup>21</sup> Troqueu: 'u; amfíbrac: u'u. En aquesta adaptació dels peus a l'accadi es té en compte la posició de l'accent, *arsis* i *thesis*, ('x i x'x) no la longitud de la síl·laba, com passava a la poesia grecolatina

<sup>22</sup> La primera xifra indica el nombre de peus del vers, el segon dígit de la multiplicació el nombre de síl·labes de cada peu: 3, amfíbrac; 2, troqueu.

<sup>23</sup> WEST 1997.

### 4.3 El punt de vista tradicional

Tot seguit, repassem les aportacions dels estudiosos de la que hem anomenat aproximació tradicional. La relació és en ordre cronològic de la seva publicació. Tots ells coincideixen amb la descripció genèrica formulada per Karl Hecker.

Segons **Hecker**<sup>24</sup> el metre accadi presenta les característiques següent:

- el metre comprèn un nombre fixat d'accents en combinació amb un nombre indeterminat de síl·labes sense accent (ritme lliure).
- el metre no pot ser quantitatiu i és accentual.
- les línies o versos contenen una, dues, tres o quatre components o unitats accentuals. Els de 4 són els més freqüents i els d'una sola, molt rars.
- La subdivisió de les línies llargues és menys evident. Com que les unitats accentuades poden incloure grups en estat constructe i les partícules (preposicions, negacions, enclítics) no tenen accent propi, línies força llargues poden estar formades per pocs grups accentuals, freqüentment quatre.
- Cap forma literària no té un metre propi que li sigui característic.
- Cap composició literària manté un esquema mètric constant, amb excepció de la *Teodicea* babilònica.

**4.3.1 Giorgio Buccellati** proposa una anàlisi formal del discurs en accadi a la qual anomena *resilogia* (del grec *rhexis*, “discurs”) <sup>25</sup>. Afirmar que no existeix documentació en accadi de desajustaments entre pauses de l'enunciació i sintaxi de la llengua comú en la prosa, tot i que és un universal a les llengües, en determinades circumstàncies, com a marca d'estil. En poesia, però, això és, en el llenguatge estructural mètricament, les regles de l'estructura de la frase interseccionen amb la sintaxi i creen trencaments (cesures) allà on la sintaxi demana juntura.

En aquest context, proposa com a definició de metre la canalització (“channeling”) de l'expressió en corredors predictibles, i proposa com a repte de la poesia l'explotació de les restriccions més enllà de la predictibilitat.

Ignora els recursos poètics tal com han estat aplicats en el passat a l'accadi (a partir de la tradició clàssica grecoromana i l'occidental) i intenta focalitzar l'esforç en l'impacte central del metre i dels elements que li són intrínsecament constitutius.

---

<sup>24</sup> HECKER 1974.

<sup>25</sup> BUCCELLATI 1990.

## Unitats constitutives del sistema mètric accadi

Buccellati proposa dos principis com a constitutius del metre accadi, principis que considera vàlids per als grans poemes (*Teodicea*, *Gilgamesh*, *Enuma eliš*, *Baixada d'Ishtar*), però no per a altres composicions menors, com ara els himnes:

- **isontonisme sintàctic**: equilibri entre unitats accentuades, que es troben definides fonològicament i sintàcticament a la vegada
- **“counterpatterning”**: un equilibri representat per seqüències iguals (anomenades seqüències parelles o “even”) és enfortit tensionalment per una contraestructura (“counterpatterning”) de seqüències diferents o estranyes (seqüència imparelles o “odd”).

Les dues unitats mínimes del metre són:

- A. El **peu**: unitat sintàctica accentuada. Aquesta unitat és formada per una paraula sola, o un grup de paraules definit, i un únic accent principal; amb interrelació, per tant, entre els nivells sintàctic i fonològic.

Les preposicions, les partícules, el pronom relatiu, els determinants i les conjuncions de coordinació són paraules no mètriques i, per tant, formen grup únic amb el mot principal.

El nombre de síl·labes del peu no hi juga cap paper.

El **peu complex** inclou dues paraules “memcal”<sup>26</sup> més una combinació qualsevol de paraules no mètriques. Que una combinació d'aquest tipus doni lloc a dos peus diferents o a un únic peu complex depèn del marc estructural més ampli del vers. L'únic peu complex comú és el format per una cadena constructa de dues paraules mètriques. S'inclou en aquest tipus la cadena constructa formada per un nom com a nucli i una clàusula verbal com a modificador. Pot ser que el nom nucli i el primer mot de la clàusula pertanyin al primer peu i el següent mot de la clàusula (el verb) al peu següent.

- B. L'**hemistiqui** (“colon”) i el **vers**. L'hemistiqui pot estar format per un sol peu simple o complex (**hemistiqui imparell** o “odd colon”) o per dos peus (**hemistiqui parell** o “even colon”). L'estructura normal del vers és la formada per dos hemistiquis parells. La variant més habitual és la de tres hemistiquis imparells. Són variants molt menys freqüents les seqüències d'hemistiqui parell i imparell i de dos hemistiquis imparells.

El vers és una unitat sintàctica en ella mateixa. Existeix coincidència entre els límits del vers i els límits de la sintaxi. Si el límit del vers no coincideix

<sup>26</sup> El concepte “memcal word” fa referència a paraules que expressen estat o acció del ser: noms (persona, lloc, cosa, idea) i verbs (existència, acció, esdeveniment).

amb els de la frase completa, almenys coincideix amb sintagmes o unitats completes d'una frase més àmplia.

Les unitats intermèdies són:

- el **vers aïllat** o **monòstic**, el **dístic** i el **tercet**. Els monòstics són poc freqüents i es troben únicament a la *Teodicea*. En els dístics i en els tercets existeix un paral·lelisme formal estret de les seves components internes i una delimitació sintàctica clara.
- Altres combinacions, com els quartets, etc., són molt poc freqüents.

La unitat màxima és l'**estança**. Buccellati afirma que l'existència d'estances ha estat proposta per a la *Teodicea*, ja que es troben marcades en acròstic, i proposa identificar aquestes unitats al poema de *Gilgamesh*, l'*Enuma eliš* i *La baixada d'Ishtar*.

Els límits de l'estança no són tan clars com els de les unitats intermèdies, però han de coincidir necessàriament amb els límits d'aquestes. No tenen perquè estar compostes homogèniament de dístics o tercets i han de respectar els límits sintàctics.

Els límits sintàctics són obligatoris per als peus, els versos i els dístics, i opcionals per als hemistiquis.

### **Factors tensionals del sistema mètric accadi**

- A. **Isotonisme sintàctic** és el nom donat per Buccellati al tipus de ritme que ell identifica. La base del sistema són unitats accentuades que imposen límits fonològics a les funcions sintàctiques, o, vist, des de l'altre perspectiva, seqüències de funcions sintàctiques en un marc fonològic. Les unitats d'accent estan definides tant fonològicament com sintàcticament.

Els blocs constructius de la mètrica són unitats d'accent que imposen fonològicament entorns de funcions sintàctiques. Ni la quantitat sil·làbica (com en grec i en llatí), ni el nombre igual de síl·labes de les unitats (isosil·labisme), ni l'accent lèxic (isotonisme) juguen cap paper com a principis mètrics en accadi. El que hi ha, més aviat, és la seqüència de funcions sintàctiques incorporades en un marc ("framework") fonològic especificable.

El ritme aconseguit crea, doncs, esquemes esperables canalitzats, d'acord amb el que accepta com a bo i el que exclou.

- B. **"Counterpatterning"** o **equilibri estructural** en alternances binàries. Els dos canals principals d'aquest equilibri són l'alternança parell/imparell de les unitats mètriques, i l'absència o presència de límits sintàctics. L'equilibri i desequilibri al mateix temps dóna lloc a la predictibilitat i la direccionalitat del canal bàsic a través del qual flueix la poesia. L'equilibri representat per



les seqüències és reforçat tensionalment per un “counterpattern” de seqüències rares.

Buccellati en el seu article relaciona també els mecanismes de composició utilitzats en poesia:

- A. Recursos lineals de composició (com ara relats o catàlegs) i de transició entre els blocs segmentats.
- B. Recursos inclusius, com el marc (estructura superior en què queda inclosa l'estructura lineal) i l'acròstic.
- C. Recursos d'interconnexió, com els paral·lelismes (paral·lelismes de dos segments contigus, en què el 2n és paral·lel al 1r amb varietat de forma: gramàtica, semàntica, etc.), les anticipacions, les repeticions (entre segments contigus o no contigus), i les referències creuades entre segments no contigus.
- D. Recursos transposicionals, com la invocació a fragments d'altres composicions o la tendència a violentar la seqüència normal de les coses amb l'ús del símil i de la metàfora.

Per a ell, la finalitat de l'anàlisi literària formal és indicar com d'efectivament s'han estructurat les dimensions i s'han ordenat al llarg de l'eix de la composició.

**4.3.2 Shlomo Izre'el** planteja la qüestió del caràcter determinant de l'origen oral de la poesia èpica en la seva estructura formal<sup>27</sup>, és a dir, de quina manera aquest mode de composició originari determina la forma de l'èpica, en la línia de les propostes de Milman Parry i d'Albert Lord<sup>28</sup>. Almenys en el cas de l'accadi, descarta l'ús de la fórmula com a prova de la composició oral dels poemes, i considera la fórmula més aviat un signe d'aurilitat (recurs emprat per l'efecte que farà en l'oient) i, sobretot, de tradició, tant en la poesia d'origen oral com en la poesia originalment escrita.

Per als seus estudis utilitza dos textos literaris, la història d'*Adapa i el vent del sud* i el *Poema de Nergal i Erehsigal*, trobats tots dos a Amarna, i els contrasta amb la *Teodicea* babilònica, l'interès principal de la qual és que es tracta de l'únic text literari que sabem amb seguretat que és un text pensat per ser escrit i que, en alguns manuscrits, porta marcats gràficament fragments poètics, que Izre'el anomena metremes. És tracta d'un poema acròstic en 11 estances, en què cada línia de la mateixa estança comença amb el mateix signe. L'interès de la recensió d'Amarna de la història d'*Adapa i el vent*

---

<sup>27</sup> IZRE'EL 1992.

<sup>28</sup> LORD 1960. Lord va ser professor d'eslau i de literatura comparada a la Universitat de Harvard. Després de la mort de Milman Parry, es va fer càrrec de les seves recerques sobre l'èpica.

*del sud* és la presència d'uns puntets vermells en la tauleta<sup>29</sup>, que, segons Izre'el, marquen els metremes, o unitats mètriques.

Per exemple<sup>30</sup>:

*sarriš / kala lumnu / šūhuzūšu aššu / lā išû i-RI-ta<sub>5</sub>*

«Li han fet sofrir com un criminal, perquè no tenia protecció»

*Teo. 285*

La seva aportació més destacada a l'estudi de la mètrica és precisament el concepte de **metrema**, la unitat mètrica mínima, establerta per comparació amb els conceptes de fonema i de morfema per a la fonologia i per a la morfologia respectivament.

Cal entendre per **metrema la unitat mínima de significat en poesia**, amb una validesa que es vol no limitada únicament a l'accadi o a algunes llengües, sinó universal: es tracta d'una unitat d'estructura poètica que mostra la relació entre accent i sintaxi, i, de la mateixa manera, entre sintaxi i semàntica.

Els metremes, que en accadi es troben condicionats per factors semàntics, prosòdics i sintàctics a la vegada, solen coincidir amb paraules soles, amb genitius i noms en estat constructe, amb noms amb proclítics (com les preposicions, partícules de negació, relatius, conjuncions), etc., però poden ser més curts o més llargs, com, per exemple, els formats per un nom i els epítets, etc.

Els accents, marcats gràficament en els manuscrits per l'escriptura vocàlica plena<sup>31</sup>, no se situen necessàriament en la posició esperada.

Dóna per descomptat la inexistència en accadi de peus, o sigui un nombre fix de síl·labes entre dos accents. És evident que el nombre de síl·labes és molt menys important que el nombre d'unitats sintàctiques o que el lloc de l'accent.

<sup>29</sup> Aquests puntets vermells són fets amb tinta, cosa que només s'explica per la tradició escriptural egípcia. Pot ser que escribes egipcis estudiessin la mètrica babilònica? Hi ha altres composicions literàries d'Amarna que també tenen puntets, en alguns casos negres. Sembla que, en la tradició egípcia, el vermell és el color amb què els estudiants dibuixaven i el professor corregia amb negre. Sobre això, IZRE'EL 1997.

<sup>30</sup> Les barres verticals assenyalen la separació dels metremes a la *Teodicea*.

<sup>31</sup> Ja J. Aro (ARO 1953, p. 18 i ARO 1971, p. 250) considera la possibilitat que l'escriptura plena no usual ("abnormal plene-writings") pugui indicar la posició de l'accent en el mot. G. Fecht (FECHT 1960) indica que l'escriptura plena en les transcripcions a l'accadi de paraules egípcies coincideix amb la posició de l'accent en llengua egípcia i no està relacionada amb la duració de la vocal. E. E. Knudsen (KNUDSEN 1980) afirma que l'escriptura plena en accadi no indica en general duració de la vocal sinó to accentual. Crida l'atenció sobre el fet que la darrera síl·laba d'una frase interrogativa s'escriu sovint plena, fins i tot a paraules que mai no s'escriuen amb la forma plena en altres contextos, i que és comú a moltes llengües de tot el món marcar les interrogatives amb una pujada de l'entonació al final.

Descarta també que les fórmules tinguin cap valor com a unitats mètriques en accadi, ja que la seva col·locació respon únicament a motius sintàctics o semàntics, poden allargar-se a través d'un nombre indeterminat de metremes i aparèixer amb disposicions mètriques diferents.

Separació de metremes a l'inici del *Poema de Nergal i Ereshkigal*<sup>32</sup>:

2+2	<i>inūma<sup>x</sup> ilū / iškunū<sup>x</sup> qe<sup>^</sup>rē<sup>^</sup>ta</i>
2+2	<i>ana aḫātišunu* ereški<sup>^</sup>ga<sup>^</sup>l* / išpu<sup>^</sup>rū* mā<sup>^</sup>r* ši<sup>^</sup>pri*</i>
3+2(?)	<i>nī<sup>^</sup>nu* ulu* nur*radakki* / u atti* ul tilli*nnā<sup>^</sup>ši*</i>
3(?)	<i>šu<sup>^</sup>prīmma* lilqū<sup>^</sup>* kuru*mmatki</i>
2+2	<i>išpuramma* ereški<sup>^</sup>gal* / namta<sup>^</sup>ra* šukkallaša</i>
2+2	<i>īlamma<sup>x</sup> namtaru / ana šamē<sup>^</sup>* šī<sup>^</sup>rū<sup>^</sup>ti<sup>x</sup></i>

«Quan els déus van preparar un banquet,  
Van enviar un missatger a la seva germana Ereshkigal:  
“Nosaltres no podem baixar on ets tu, i tu no pots pujar a  
nosaltres.  
Envia algú aquí a prendre la teva part de menjar.”  
Ereshkigal va enviar Namtar, el seu visir.  
Namtar va pujar al cel elevat .»

*NiE. 1-6 (EA 357)*

**4.3.3 M. L. West** remarca<sup>33</sup> que, malgrat els esforços dels estudiosos de fa més d'un segle –en referència clara a la línia iniciada per Zimmern i Sievers-, no s'està segur dels principis que regeixen el vers accadi. Remarca que, òbviament, no es basa en el còmput i en la mesura de les síl·labes, com la poesia grega i la llatina.

És més lògica la idea que es basa en el còmput dels accents i parla de l'existència d'un vers predominant, el “Vierheber”, un vers amb quatre accents, que formen una mena d'equilibri 2+2. Aquesta mesura pot considerar-se estàndard perquè es troba en tots els períodes i predomina en molts textos.

<sup>32</sup> Els signes \* representen les marques vermelles del manuscrit d'Amarna. Els signes <sup>x</sup> representen punts suggerits o restaurats per l'editor no visibles en el text. Els signes <sup>^</sup> representen escriptura plena de la vocal i, per tant, ubicació proposada de l'accent del metrema. La línia vertical indica la separació dels hemistiquis a proposta d'Izre'el (no hi ha cap mena de signe equivalent en el manuscrit original).

<sup>33</sup> WEST 1997.

Es troben també arreu línies més curtes, especialment les “Dreiheber”, de tres accents, sense que es vegi clar, d’entrada, el principi a què responen; i també hi ha línies més llargues. Les més curtes solen tenir, com hem dit, tres accents aparents i, en algunes ocasions, només dos. Les més llargues solen ser de 5 o de 6 accents.

Per al seu estudi sobre la mètrica pren com a punt de partida la *Teodicea*, el poema més regular, i que en tres dels quatre manuscrits conservats presenta, com hem vist abans, signes del copista per dividir els fragments de la composició poètica: línies verticals que divideixen els versos o línies en 4 fragments, i línies horitzontals que separen les estrofes. Aquest poema li sembla interessant perquè per la seva regularitat i notació pot ser un bon punt de partida per a la formulació de teories.

També pren com a referència el manuscrit Tell Ḥaddād de l’*Enuma eliš*, una còpia neobabilònica del segle VI aC. en què els versos del poema apareixen dividits sistemàticament en tres seccions. Considera que, malgrat tractar-se d’una còpia neobabilònica, les marques no es poden deure a l’atzar, sinó que han de representar necessàriament l’estructura retòrica del vers.

En molts dels versos hi ha únicament quatre mots, i, sovint, la divisió gràfica feta pels copistes es correspon amb la percepció que tenim nosaltres dels grups accentuals. En els mots llargs no hi ha rastre d’accent secundari. Existeix un únic cas de separació de la preposició del mot regit, que a West li sembla un error del copista, i únicament deu casos de separació dels mots d’un grup en estat constructe.

En el cas del manuscrit de l’*Enuma eliš* la primera unitat separada a cada vers és el doble de les altres dues i coincideix amb la cesura de la meitat del vers. La segona unitat i la tercera són més petites que la primera. Les excepcions es deuen a manca d’espai a la tauleta o a la voluntat de no trencar els constructes. En algun cas, el copista ha deixat visiblement buit l’espai que hauria d’ocupar el segon fragment. Per tot això, dedueix West que la diferència entre els dos poemes és més aviat de representació gràfica que d’estructura.

- Resum dels principis observats per West:

1. Cada vers és divisible en 2 hemistiquis o *cola*.
2. Almenys el 2n hemistiqui és divisible en 2 noves unitats.
3. La *Teodicea* aplica la mateixa divisió també al 1r hemistiqui.
4. Les unitats mínimes estan formades per:
  - 4.1 Una paraula sola.
  - 4.2 Un grup format per una o més preposicions i un mot accentuat.
  - 4.3 Un constructe simple o compost
  - 4.4 Una combinació de les possibilitats citades a 4.2 i a 4.3.
  - 4.5 Un grup format per un nom i un qualificador.

4.5 Dos mots fent parella, com, per exemple, *abī u bāntī* - ‘el pare i la mare’.

4.6 Una frase subordinada.

Pel que fa al problema de les línies més curtes, com els “Dreiheber”, versos de tres accents, postula que només a la darrera part del segon mil·lenni el “Vierheber” assoleix el seu predomini. Ja era en ús en el babiloni antic, però, en aquesta època, hi abundaven també línies més curtes, de dos o tres accents, més típiques en alguns poemes. La tendència és, doncs, a l’allargament dels versos després del babiloni antic, cosa que justifica amb l’observació de versions diferents d’*Anzû*, *Etana* o *Gilgamesh*.

Per a West la resposta a la qüestió de com era la sonoritat del vers cal buscar-la en la manera en què aquest era recitat o cantat. En el vers observa les característiques següents pensades en l’oient:

1. Equilibri de paraules i de sintagmes en el vers.
2. Preferència per síl·laba llarga en el penúltim lloc del vers.
3. Agrupació dels versos en grups de 2 o 4 (díctics o quartets)
4. Repetició del díctic amb un o dos mots canviats o afegits.

Segons el postulat de West, no hi ha ritme, excepte el creat per l’efecte del paral·lelisme sintàctic, i critica durament els estudiosos que han intentat trobar ritmes regulars amb postulats a priori, provinents d’altres tradicions literàries, i que han hagut de crear teories i normes excèntriques per autojustificar-se.

West critica durament les propostes de Böhl i de Von Soden. Diu de Böhl:

“It is painful to see a man tying himself in such knots in public for the sake of a ‘métrique alternante’ that has no basis whatever in the material evidence but derives entirely from his intuitive preconception.”<sup>34</sup>

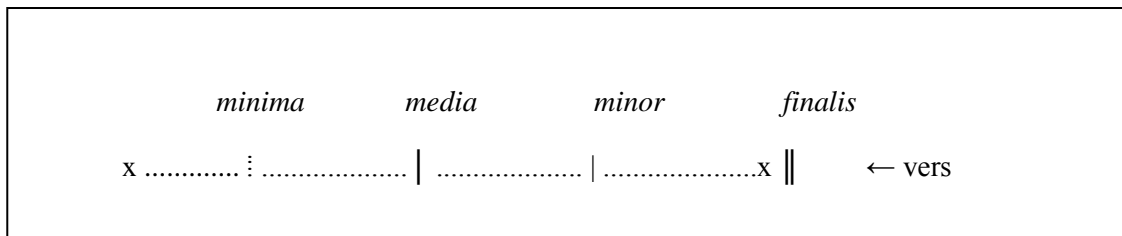
Critica també, per les mateixes raons, en mètode menys extrem de Von Soden, que parteix igualment d’un principi intuïtiu basat en analogies del vers clàssic i de l’europeu modern i fa contínuament suposicions no verificables a partir de l’axioma que en la poesia babilònica antiga les síl·labes accentuades no poden estar separades per més de dues síl·labes no accentuades.

Considera West que el principi “zwischen zwei Hebungen kann es wie in den klassischen und unseren Metren nur eine oder zwei Senkungen geben, nicht drei oder mehr” és aplicable a l’anglès o a l’alemany, però no té perquè ser-ho a l’accadi i obliga a postular innecessàriament l’elisió o desil·labació de les vocals breus finals, l’existència d’accents secundaris en mots llargs, o accentuacions anòmales, de manera que amb aquests postulats la teoria s’autojustifica ella mateixa.

<sup>34</sup> WEST 1997, p. 182.

Finalment, West dirigeix la seva mirada a la poesia ugarítica i a l'hebrea i hipotitza per a l'accadi un tipus de ritme similar al que es dona actualment en l'anglès al cant dels psalms, que remet a la tradició de la lectura bíblica en l'església primitiva, que, per la seva banda, s'inspirà en el cant en hebreu de les comunitats jueves, que li era contemporani i anterior, sense accents en llocs fixos i amb un sistema de pujades i baixades similar al marcat pels masoretas medievals en els textos bíblics. No hi ha ritme fix, llevat de l'efecte del paral·lelisme sintàctic i del que marquen els versos. Independentment del nombre de síl·labes, sí és un fet l'existència en els versos d'una penúltima síl·laba llarga (sigui amb vocal llarga o amb síl·laba tancada)<sup>35</sup>, de la mateixa manera que també l'hebreu retrau l'accent abans de la pausa.

A la vista dels textos manuscrits de la *Teodicea* i de l'*Enuma eliš* proposa un sistema de pauses de diferents intensitats o gradació en el vers



marcades per a l'orella d'alguna manera per mitjà de pauses o de l'entonació, en un sistema poètic comú a l'accadi i a l'hebreu.

Seguint la mateixa argumentació de West, em sorprèn que, després de la crítica a Böhl i a Von Soden per l'adopció apriorística dels models clàssic i modern en l'aproximació a la poesia accàdia, West s'inspira tan fàcilment per a la seva proposta en l'adaptació anglesa de la versificació dels psalms.

**4.3.4 N. Wasserman** afirma que els textos accadis en vers no es construeixen normalment seguint una forma mètrica i prosòdica obligatòria, sinó que és precisament l'absència d'un ordre prosòdic fixat i d'un format de constituents mètrics el que caracteritza aquests textos literaris<sup>36</sup>. Opta per una anàlisi del metre basada en la fluïdesa natural del text i de les idees, amb una dependència forta de la representació oral i musical de la composició.

<sup>35</sup> LANDSBERGER 1926.

<sup>36</sup> Cf. també LANDSBERGER 1926, i JACOBSEN 1976 per a la traducció anglesa.

Se centra en el paper de la rima en accadi<sup>37</sup>. La rima per ser considerada com a tal ha de complir amb tres característiques: l'evidència, la predictibilitat (no accidental) i la no raresa. En accadi es tendeix a evitar deliberadament la rima casual<sup>38</sup> i l'assonància, i quan apareix alguna forma de rima mereix, doncs, una atenció especial.

Estudia l'existència en accadi de díctics en rima ("rhyming couplets") en diferents contextos:

- en encanteris, com a marca del final del text, punt de transició entre els *recitanda* i els *agenda*.
- en proverbis, amb la funció de distingir el proverbi del context i també mnemotècnica
- en doxologies, com a conclusió d'un himne
- en exclamacions, com a vestigi de la prosòdia popular

Els exemples recollits per l'autor són, en general, simples rimes al final de la línia, acompanyades ocasionalment per rimes internes, i consisteixen sovint en:

- morfemes finals repetitius:
  - o pronomes personals sufixats
  - o terminacions de cas
  - o sufixos de ventiu
  - o enclític *-ma*
- en algunes ocasions, un segment sencer, o una sola paraula o sintagma, es repeteixen anafòricament al començament de cada línia del díptic.

L'esquema de rima més freqüent és ABAB. També hi ha atestades AABB i ABCA i altres combinacions o modificacions dels esquemes anteriors ampliat amb la rima interna.

**4.3.5 A. R. George**, tot i que no fa noves aportacions teòriques, en el seu comentari als manuscrits de la tradició babilònica antiga del poema de Gilgamesh<sup>39</sup> resumeix, aplicades al *Gilgamesh*, les característiques que hem anomenat 'tradicionals', que defineixen la poesia babilònica. La seva intenció no és estudiar les unitats constitutives dels diversos tipus de poesia babilònica, sinó les característiques que hi són presents en el *Gilgamesh*:

- Coincidència, en general, en la majoria de manuscrits del vers amb la línia.
- Existència de línies poètiques més llargues d'una línia escrita: díctics o grups de tres, etc.

---

<sup>37</sup> WASSERMAN 2002.

<sup>38</sup> Per a l'absència de rima en accadi també WEST 1997, p. 183, i IZRE'EL 1996 p.105.

<sup>39</sup> GEORGE 2003. p. 163-165.

- Sistema mètric segons el model tradicional. Habitualment:
  - versos amb 4 unitats d'accent separades per una cesura.
  - versos amb 3 unitats d'accent sense cesura.
  - l'existència de mitges línies o mitjos versos és molt rara, excepte en les fórmules que introdueixen els estils directes (com *issaqqaram ana*).

La successió de línies o versos de quatre accents dona més velocitat al tempo poètic. La successió de línies de tres accents provoca un efecte més lent i mesurat.

A partir de les tauletes P i Y, la Pensilvània i la Yale<sup>40</sup>, corresponents al període babilònic antic, pel que fa a la distribució formal del material poètic, George observa:

- Díctics regulars, lligats per la sintaxi i pel sentit.
- Díctics aparellats formant quartets.
- Les línies lentes i les mitges línies alteren el tempo i s'usen amb finalitats poètiques.
- La pausa s'utilitza com a eina de distribució sintàctica i de significat (complements, etc.)
- El final dels díctics coincideix sempre amb una pausa sintàctica forta.

En el seu comentari a l'edició estàndard del poema no troba que certs canvis de l'ordre normal de les paraules, com el canvi de posició del verb o com la transposició del nom i de l'adjectiu, siguin deguts a necessitats mètriques, llevat d'alguns pocs casos a final de vers per tal de mantenir la posició de l'accent en la penúltima<sup>41</sup>

**4.3.6 W. G. Lambert** en la introducció a la seva edició de l'*Enuma eliš*<sup>42</sup> presenta una síntesi dels estudis i de les hipòtesis existents sobre les característiques de la poesia i sobre allò que la diferencia de la prosa.

Manifesta el seu excepticisme davant les conclusions basades en la idea que la mètrica accàdia es basa en una successió regular de síl·labes, a la manera de la mètrica occidental derivada de la poesia grega i romana (les propostes en la línia de Zimmern, Sievers, Böhl i W. von Soden), ja que només és possible obtenir resultats precisos amb l'acceptació de llicències sense base gramatical, i rebutja la tendència en l'estudi del metre accadi a formular regles generals i a buscar justificacions per a encabir les 'excepcions'.

La unitat bàsica i indiscutible de la poesia accàdia és la línia, que té en els manuscrits una representació gràfica clara, ja que, en general, el vers coincideix amb una línia

---

<sup>40</sup> Conservades respectivament en el University Museum de Filadèlfia i en la Yale Babylonian Collection de Hew Haven.

<sup>41</sup> GEORGE 2003, p. 431-434.

<sup>42</sup> LAMBERT 2013.



física, i els signes gràfics es disposen de manera que s'escriuen espaiats, si la línia/vers és més curta, o poden comprimir-se, si convé, dues línies en una, però marcant clarament aleshores la separació.

Si bé Lambert no creu en el paper de la successió regular de síl·labes, sí mostra com a indiscutible l'existència de la regla de la clàusula final de Landsberger, o sigui l'acabament de cada línia o vers en un troqueu ( \_ u), la successió d'una penúltima síl·laba llarga i una última de breu, la primera de les quals és portadora de l'accent. Existeixen poquíssimes excepcions a aquesta regla, que poden explicar-se potser per poca cura d'alguns escribes amb el metre.

La línia és, doncs, la unitat bàsica: unitat de metre, de sentit i de sintaxi.

El metre cal cercar-lo, doncs, en l'estructura de la línia individual i en l'organització de les línies de les estrofes:

- La cesura ocupa normalment la part central del vers.
- L'estructura bàsica del vers és 2+2.
- La unitat mètrica mínima és el mot:
  - o Preposicions i partícules no compten com a unitats mètriques.
  - o Sintagmes molt units poden comptar com a una única unitat mètrica.
- L'altre tipus de línia més freqüent és la 1+2. Les línies 2+2 i 1+2 representen el 90% de tota la composició. Les altres varietats només representen el 10% i poden ser interpretades com a llicències.
- En el 85% dels casos les línies 1+2 ocupen el primer vers del díctic, i només el 15% el segon vers.
- Existeixen sintagmes *anceps*, que poden comptar com a un sol mot o com a dos. La segona part de les línies és més regular.
- Existeixen paraules fora del metre (amb caràcter anticipatori) i 50 noms propis, sense la presència dels quals es perdria el sentit. Apunta la possibilitat que el nom no hi fos en versions més antigues, però deixa la qüestió oberta.
- Es planteja ja qüestió de la separació en estrofes. No necessàriament les marques separadores dels escribes separen estrofes. De vegades, insereixen les marques a trams regulars (a manera de comptadors?). Lambert considera que l'*Enuma Eliš* va ser escrit en díctics, amb poques excepcions. Altres autors<sup>43</sup> parlen de grups de quatre o de sis línies; en tot cas, sempre grups múltiples de dos.

En no existir un treball que tracti de l'evolució al llarg del temps del metre accadi, llevat de les observacions fetes per Von Soden<sup>44</sup>, Lambert fa un estudi d'un encanteri de

<sup>43</sup> KINNIER WILSON 1958

<sup>44</sup> FALKENSTEIN-VON SODEN 1953, p.39-43

temàtica amorosa procedent de Kish<sup>45</sup>, per poder establir una comparació amb l'estructura observada per a l'*Enuma eliš*.

Les conclusions a què arriba a partir d'aquest poema i d'altres poemes antics del segon i del primer mil·lenni<sup>46</sup> són les següents :

- Els escribes, per aprofitar l'espai probablement, no respecten la distribució del vers equivalent a la línia d'escriptura.
- La mètrica és menys regular que en el cas de l'*Enuma eliš*, però tot i així s'observa una estructura.
- L'estructura bàsica del vers és la 2+2, i també l'1+2 (o 3), ja que no s'observa pausa. El vers 1+2 (o 3) és molt més freqüent en èpoques més antigues.
- S'utilitza ja el díptic en alguns poemes antics, però no és un recurs freqüent.
- La presència sovintejada del troqueu final ( \_u) sembla indicar que no és un fet casual.
- No existeix la pausa obligada en els versos curts (1+2 o 3) després del 1r membre.
- Els noms en estat constructe tenen una valència *anceps* i poden formar part d'una única unitat o de dues.
- Von Soden observa en algunes composicions versos llargs de 5 accents. Lambert no ho veu clar, ja que utilitza criteris d'aproximació diferents.

**4.3.7** En el seu comentari a l'edició de l'*Epopeia de Zimri-Lin* **M. Guichard**<sup>47</sup> menciona les característiques dels recursos poètics i mètrics aplicats al poema, que coincideixen amb l'estàndard de les característiques observades pels seguidors de la visió que he anomenat tradicional:

- **Versos** o línies: cada línia és una unitat estilística i semàntica, encara que no coincideix necessàriament amb una frase. De vegades, la frase supera la línia, però el final de la línia coincideix sempre amb un tall sintàctic.

Existeix justificació tipogràfica: el copista fa coincidir el final de la línia/vers amb el marge de la tauleta i per a això distribueix l'espai entre els caràcters de manera regular, separant molt si convé, etc.

<sup>45</sup> Primera fotografia publicada en MAD V 8, i edició de A. WESTENHOLZ, Or. 46 1977, p. 198-219.

<sup>46</sup> El *Gilgamesh* de Pensilvània, com a exemple de metre més estricte que el d'altres composicions (Edició a GEORGE 2003, p. 172); i l'èpica d'*Erra* (Edició a *Iraq* 24, p.120-124)

<sup>47</sup> GUICHARD 2014, p. 88.

- El **metre**: es remet a la tradició majoritària, i, a manca d'identificació de possibles regles mètriques o accentuals, considera sense importància el recompte sil·làbic.
- El **tempo**: és de quatre o de tres ictus, que ritmen el vers. La línia més freqüent és la de tipus 2+2 (2 grups accentuats, cesura, i altres dos grups accentuats), però no considera que sigui un principi sistemàtic.
- La **cesura**: Els versos solen estar formats per una frase completa o per dos hemistiquis separats per una cesura. Aquesta darrera és la combinació més freqüent. La cesura coincideix ordinàriament amb un tall sintàctic. De vegades, la preposició i la conjunció han de ser comptades conjuntament amb l'element següent, i els mots de l'estat constructe poden ser comptats separadament o no.
- Els **paral·lelismes**: El **dístic** és la forma preferida i és un identificador de la poesia paleobabilònica. Alguns dístics s'agrupen en **quartets**, o, menys freqüentment, en altres formacions múltiples de dos: sextets, etc. També existeixen **tercets** i **versos aïllats**.
- Les **estrofes**: solen aparèixer, sobretot, quan es tracta de localitzar l'acció geogràficament o temporalment, i marquen una ruptura dins el continu narratiu.
- **Rimes**: No existeixen rimes, tot i que excepcionalment se'n poden trobar. Sí hi ha jocs de correspondències fonètiques, com al·literacions o paronomàsies, tot i que no es pugui assegurar que sigui intencionat.
- **Imatges**: Hi ha ús abundant d'imatges, com la metàfora.

## 5

### Situació actual

Com hem anat veient s'ha anat consolidant l'aproximació que hem anomenat "tradicional", l'escansió dels versos no d'acord amb la successió regular dels accents ni amb la longitud o el nombre de les síl·labes, sinó amb el principi semigramatical dels grups accentuals, en el qual el pes semàntic de la frase es distribueix en un nombre determinat d'aquests grups amb un únic accent principal en cadascú, ubicat en mots que no es troben en situació de dependència d'altres mots. La combinació més usual és la de quatre grups o accents distribuïts en dos hemistiquis separats per una pausa o cesura, tot

i que hi ha altres combinacions possibles, com la de tres grups. En general, la tendència és a considerar de natura rítmica únicament els noms i els verbs.

L'alternativa que representen les aproximacions rítmiques de Böhl i Von Soden han comptat amb favor escàs, sobretot després de les crítiques de West<sup>48</sup>.

**5.1 S. Helle**, en un article recent<sup>49</sup>, considera que el corrent tradicional d'aproximació a la mètrica accàdia ha ignorat la prevalença real de troqueus i amfíbracs, i ressuscita la proposta de Von Soden que la poesia accàdia usa aquests dos elements rítmics de base. Tot i així, postula que el ritme s'ha d'entendre com a vehicle d'expressivitat poètica, juntament amb altres recursos, més que no pas com a llei mètrica rigorosa, però cerca de provar l'existència de metre i de ritme en accadi, en una comparació, que li sembla òbvia, amb la mètrica clàssica occidental i amb l'àrab.

La intenció de l'autor és demostrar que, d'acord amb les regles de l'accent, la poesia accàdia pot ser analitzada a la llum d'una estructura rítmica consistent en l'alternança de dos elements bàsics: el troqueu i l'amfíbrac, però sense buscar, tal com feia Von Soden, un rigor comparable al d'Homer o Shakespeare.

Aquest és un resum de la seva proposta:

El troqueu ( \_u)<sup>50</sup> és un peu simple i lleuger, fàcil de combinar.

L'amfíbrac (u\_u)<sup>51</sup> és un peu pesant, complex i més autocontingut.

Moltes composicions els combinen en figures, en contrastos o en paral·lels, o alternen més lliurement entre ells.

Tots dos peus acaben en la seqüència accentuat/no accentuat<sup>52</sup>, que, òbviament, serà també la seqüència final del vers (el final trocaic, la clàusula Accadica-law<sup>53</sup> o la terminació femenina) per a la qual l'autor proposa el nom de “stressed-unstressed ending (/x ending)”.

Exemple de successions de troqueus i amfíbracs, citat per l'autor<sup>54</sup>:

<sup>48</sup> Un bon resum de la situació a HELLE 2014.

<sup>49</sup> HELLE 2014.

<sup>50</sup> (/x) en la notació de l'autor, que marca la seqüència accentuada (/) no accentuada (x).

<sup>51</sup> (x/x) en la notació de l'autor.

<sup>52</sup> LANDSBERGER 1926, p. 371; VON SODEN 1981, p. 170; HECKER 1974, p. 102-108; LAMBERT 2013, p. 18.

<sup>53</sup> ARO 1953, 7

<sup>54</sup> Utilitzo per a l'escansió els mateixos codis emprats per l'autor en el seu article: /: síl·laba que porta accent primari; x: síl·laba no accentuada; \: síl·laba que porta accent secundari; ': separació de peus; “: separació versos; T: troqueu; A: amfíbrac. Únicament he substituït, per a major claredat, el signe que marca la cesura i he emprat |.

*Itbē-ma Gilgāmeš šunātam ipaššar / issaqqaram ana ummīšu*

x / x ' x / x | x / x ' x / x “ x / x' x / x' x / x (AAAA/AAA)

“Guilgamesh es va aixecar per explicar el somni / va dir a la seva mare”

*OB Gilg. II 1,2*

*šamḥākū-ma attanallak / ina birīt eṭlūtīm*

\ x' / x '\ x' / x “ / x' x / x' / x (TTTT/TAT)

“Camninava grandiosament / entre els homes joves”

*OB Gilg. II 4,5*

El ritme dels peus serveix per reforçar el contrast o el paral·lelisme del contingut.

Exemple de versos en contrast:

*šū pānānum-ma / mutum warkānum*

x \ x' / x “ / x' x / x (AT><TA)

“ell, primer, el marit després”

*OB Gilg. II 160-161*

*ummid-ma pūtī / īmidū yāti*

(AT><TA)

x / x' / x “ / x' x / x

“vaig tocar-me el front, / i van ajudar-me”

*OB Gilg. II 12-13*

La línia o vers estàndard usada en contextos narratius o dramàtics és la seqüència de troqueus de longitud variable que acaben en un sol amfíbrac :

*ērub ana libbi eleppim-ma apteḥe bābi / ana pēḥi ša eleppi Puzur-Ellil malāḥi*

/ x' / x' / x' \ x / x | x' x / x ” / x' / x' \ x' / x | / x' / x' x / x

(TTTTTA / TTTTTA)

“Vaig entrar dins el vaixell i vaig segellar la porta / a l’encarregat de segellar el vaixell, el mariner Puzur-Enlil [li vaig donar el meu palau amb els seus béns.]”

*Sb Gilg. XI 94-95*

Ritme i contingut treballen junts per fer sortir l’expressió poètica amb tota la seva força.

Més enllà de la prosòdia, el poeta pot fer ús d'altres recursos:

- Consonància, assonància i rima (rara en accadi).
- Paral·lelisme i repetició: repetició de paraules i sintagmes i repetició amb una forma modificada.
- “Patterns” formats per estructures gramaticals.
- Cesura o pausa.
- Altres aspectes, com l'ús de síl·labes llargues per alentir la velocitat del discurs.

En resum, per a Helle el sistema de troqueus i amfíbracs no ha de ser vist com una regla a la manera d'una camisa de força, sinó com a una prevalença que pot ser utilitzada com a recurs amb efectes poètics. El ritme no segueix el contingut automàticament i els poetes poden jugar amb les expectatives de l'oient emfatitzant o subvertint.

## 6

### La naturalesa de l'accent en accadi

L'element bàsic, o un dels elements bàsics del ritme poètic en accadi, és l'accent. Per això, sembla pertinent dedicar un apartat a la seva naturalesa, funcionament i posició. Segons descriu la gramàtica de Huehnergard<sup>55</sup>, l'accent depèn de la naturalesa de les tres darreres síl·labes.

Huehnergard descriu tres tipus de síl·labes:

1. Dèbil (“light”): acabada en vocal
2. Forta (“heavy”): acabada en vocal llarga o en vocal breu + consonant.
3. Ultraforta (“ultraheavy”): acabada en vocal llarga amb circumflex (procedent d'una contracció) o amb vocal llarga + consonant.

Les regles que condicionen la posició de l'accent són les següents:

1. Si la darrera síl·laba del mot és “ultraheavy”, porta l'accent
 

<i>ibnû:</i>	<i>ib/nû</i>
<i>idūk:</i>	<i>i/dūk</i>
2. Si no succeeix això, l'accent recau en la darrera síl·laba no final “heavy” o “ultraheavy”:
 

<i>iparras:</i>	<i>i/par/ras</i>
<i>idūkū:</i>	<i>i/dū/kū</i>
<i>tētenepušā</i>	<i>tē/te/nep/pu/šā</i>
<i>itâršum</i>	<i>i/târ/šum</i>

<sup>55</sup> HUEHNERGARD 2000.

3. Paraules que no tenen síl·laba no final “heavy” o “ultraheavy” porten l’accent a la primera síl·laba:

*zikarum:*      *zi/ka/rum*

*šunu:*          *šu/nu*

*ilū:*            *i/lū*

Ha semblat també interessant resumir les idees aportades en un article anterior per E. E. Knudsen<sup>56</sup>.

L’accent tonal o musical és desconegut en les llengües semítiques modernes i no s’ha proposat mai per a les antigues.

A la llengua accàdia se li suposa tradicionalment, doncs, un accent d’intensitat, que s’ubica d’acord amb les regles següents:

1. L’accent se situa a la penúltima síl·laba en mots de més d’una síl·laba.
2. Els mots amb més de dues síl·labes s’accentuen a l’antepenúltima, si la penúltima és síl·laba oberta i té la vocal breu.
3. S’accentuen a l’última síl·laba si aquesta és tancada i té una vocal llarga o si, essent síl·laba oberta, la vocal du accent circumflex (procedent d’una contracció).

L’accent és predictable en termes de quantitat sil·làbica, està condicionat per l’entorn fonològic i no té valor fonemàtic, i, amb excepció del tractament de les vocals finals circumflexes, coincideix amb les regles d’accentuació per a les paraules aïllades de l’àrab clàssic.

Si bé les regles anteriors tenen una acceptació general en l’actualitat, no sempre ha estat així i sembla evident una certa dependència de les regles establertes per a l’accent de l’àrab clàssic en les universitats europees<sup>57</sup>, mentre que altres acostaments de l’àmbit de l’hebreu i l’arameu, com el de Zimmermann<sup>58</sup>, proposaven altres solucions diferents.

Interessant és la hipòtesi d’Aro<sup>59</sup> que les vocals breus escrites plenes eren allargaments secundaris, deguts a canvis en la posició de l’accent o a un accent fort secundari, cosa que implicaria l’existència d’accent de frase o entonació o un accent força mòbil.

S’observa, per tant, una dependència en la tradició de l’accent en accadi de les regles de l’accent en la lectura de l’àrab clàssic i literari, però no tenim tampoc coneixement de com era l’accent en àrab antic, perquè els gramàtics medievals no mencionen l’accent, potser perquè no tenia valor fonemàtic, i, per tant, és possible que existís una

<sup>56</sup> KNUDSEN 1980.

<sup>57</sup> DELITZSCH 1889. Tot i que ell no proposa l’accent final en les vocals circumflexes.

<sup>58</sup> ZIMMERN 1897.

<sup>59</sup> ARO 1953.

accentuació diferent de la que preval avui i això sembla deduir-se a partir de diferents dialectes àrabs.

Knudsen apunta la necessitat de centrar-se bàsicament en els textos accadis<sup>60</sup> per intentar trobar reflexos en l'escriptura de l'ús de l'accent i dedueix com a únics possibles reflexos de l'accent en l'ortografia l'escriptura plena de les vocals llargues a l'última i a la penúltima síl·laba, i no hi ha evidència en els textos per a l'accent principal en mots bisil·làbics o trisil·làbics amb síl·labes mètricament breus.

Les conclusions a què arriba Knudsen a partir de les cartes de Hammurabi, i vàlides almenys per al babiloni antic en un context definit, són les següents:

- Hi ha evidències d'un accent principal en substantius, adjectius, noms propis, pronoms personals lliures i verbs.
- No hi ha evidències positives d'accent secundari.
- Les partícules s'uneixen a la paraula següent per constituir un grup accentual.
- La posició de l'accent en el mot ve condicionada per la quantitat de les dues darreres síl·labes: si la síl·laba final és mètricament breu i la penúltima síl·laba oberta i amb vocal llarga, l'accent va a la penúltima (*nadānum*). Si la final és tancada i amb vocal llarga, va a l'última (*idūk*).

Poden establir-se altres conclusions, però més aviat com a temptatives:

- En altres paraules que acaben en troqueu, l'accent va a la penúltima (*libittum*).
- Si la vocal de l'última síl·laba porta circumflex, l'accent va a l'última (*rabûm*).
- Si les dues darreres síl·labes són breus i l'antepenúltima llarga, l'accent va probablement sobre la penúltima (*iqbiam*).
- No hi ha evidència de l'accent en mots bisíl·labs i trisíl·labs amb totes les síl·labes mètricament breus.

No hi ha evidències que l'accent sigui distintiu o fonemàtic. Sembla deduir-se una forta similitud amb l'hebreu, l'arameu i l'àrab medieval.

## 7

### Rítme i mètrica en altres llengües

Sembla oportú donar un cop de vista ràpid a algunes característiques de la mètrica de dues altres llengües amb una relació estreta amb l'accadi, perquè poden ajudar a la

<sup>60</sup> Knudsen centra el seu estudi en les cartes de Hammurabi.



comprensió de les tècniques poètiques: el sumeri, per la influència cultural d'aquesta llengua i per la convivència de totes dues en el territori de l'antiga Mesopotàmia, especialment important a l'hora de formar-se el corpus literari accadi, tot i tractar-se de dues llengües sense cap parentiu i de naturalesa completament diferent; i l'hebreu, per la seva naturalesa de llengua semítica, pels contactes culturals indubtables entre l'accadi i l'hebreu, per tractar-se de l'única llengua amb aquestes característiques amb un corpus literari important i per la llarga tradició d'estudi dels textos bíblics. No és la meua intenció fer una comparació exhaustiva, sinó únicament aportar uns apunts generals.

### 7.1 Poesia en llengua sumèria

Les composicions poètiques en llengua sumèria es caracteritzen pel paper bàsic del vers com a unitat de ritme i de sentit. L'expressió poètica s'aconsegueix visiblement a partir de la repetició i de la barreja o combinació d'elements invariants i de variables<sup>61</sup>.

Les tècniques utilitzades són les següents, des del punt de vista de l'estructura del vers i de la **similitud formal**:

- Repetició de dos versos amb una variant.
- Repetició d'hemistiquis amb una variant.
- Identitat de construcció entre dos versos.
- Identitat de construcció entre els dos hemistiquis.
- Similitud de sonoritat, per l'ús dels mateixos morfemes gramaticals o de la mateixa base verbal. Intencionalitat, i no evitació, de la trobada de mots a l'interior de la frase.

També s'utilitza la **similitud de continguts** semàntics entre dues unitats o l'antítesi:

- La primera unitat és igual a la segona.
- La segona unitat afegeix una precisió.
- No hi ha sinonímia pròpiament dita, sinó analogia entre dos gestos, dues situacions o dos objectes.
- Negació de la unitat precedent.
- Parelles en contrast.
- Grups ternaris: el paral·lelisme no es limita a dos membres, sinó que s'amplia a un tercer membre, normalment amb amplificació de la mateixa idea.
- Seqüències més enllà de triple paral·lelisme.

La identitat semàntica és sostinguda i remarcada per la identitat de les construccions.

---

<sup>61</sup> LIMET 1975.

La cohesió del poema s'aconsegueix per la repetició de passatgers sencers, de discurs, de situacions, etc.

## 7.2 Poesia hebrea<sup>62</sup>

Com en el cas de l'accadi no existeix acord unànime sobre la base de la naturalesa del metre hebreu.

La teoria amb més suport és la **teoria accentual**. Les característiques principals del metre hebreu segons aquesta teoria són les següents:

- El vers bàsic hebreu és de tres accents. Els accents secundaris són ignorats.
- La unitat normal del vers hebreu és el díctic (3+3). També són possibles altres combinacions (2+2 o 4+4).
- El nombre d'accents de cada vers no té perquè ser idèntic: esquemes 3+4, 4+3, 3+2 (freqüent en els laments), etc.
- També és freqüent l'ús del tercet: 3+3+3, 4+4+4, 2+2+2, 4+4+3, 3+2+2, etc.
- Cap composició no és feta en un únic esquema mètric.

No hi ha acord unànime que el metre hebreu sigui de natura accentual i existeixen altres teories: **mètrica alternant**<sup>63</sup>, **paraula-peu**, que no té en compte els accents síl·làbics, **sintàctica**, **sil·làbica**, **no-mètrica**, que postula que el metre en hebreu no existeix i queda reduït al paral·lelisme<sup>64</sup>.

Característiques generals del vers hebreu:

- Ús de l'anacrusi extra mètrica abans del ritme, especialment com a obertura: elements introductoris del discurs, interjeccions, pronoms i partícules.
- Ús bàsic de paral·lelismes: paral·lelismes directes, quiasmes, paral·lelismes gramaticals, paral·lelismes basats en el gènere, parelles de paraules (sinònims, antònims, augmentatius, metafòrics, idèntics o repetitius, amb variants, invertits, etc.) amb funcions similars a la fórmula, parelles de nombres, paral·lelismes en escala (per ex.: element 1, element interposat, element 1 repetit, element complementari)<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Per a l'exposició sobre poesia hebrea segueixo WATSON 1984 i 1994.

<sup>63</sup> SEGERT 1969.

<sup>64</sup> KUGEL J.L. 1981.

<sup>65</sup> Absent en la poesia mesopotàmica.

Divisió de les composicions:

- **Estança**, o grup d'estrofes entre les quals es percep una unitat. La divisió en estances es basa en el contingut i han d'existir marcadors de l'inici i de la fi<sup>66</sup> i no existeixen regles clares i precises de regularitat. En les estances ha de poder identificar-se una obertura, una secció central i una clausura. L'obertura i la clausura acostumen a compartir característiques.
- **Estrofa**, amb les característiques estructurals següents:
  - **Monòstic**: les funcions del vers aïllat solen ser obrir l'estança, tancar l'estança o el poema, segmentar el poema en estances, marcar el clímax o actuar de tornada.
  - **Dístic**: Es tracta de la forma d'estrofa més freqüent.
  - **Tercet**: Normalment en paral·lelisme, però sovint amb una relació només estructural.  
 A / A' / A''  
 A / A' / B  
 A / B / B'  
 Altres estructures: A/B/A, A/B/C  
 Les funcions del tercet poden ser: marcar l'obertura i/o el tancament de l'estança, marcar el clímax o un merisme.
  - **Quartet**, amb estructura:  
 ABBA (la més freqüent)  
 ABCB  
 ABAB  
 ABAC, etc.
  - **Quintet**, amb l'estructura més freqüent, en quiasme:  
 ABCB'A'
  - Altres combinacions: 6 versos (ABCCBA, ABCCBD...), 7 (ABCDC'B'A'), 8, 10, acròstics.
- En els **versos**, a més del paral·lelisme, se sol fer us del quiasme mirall –rar-, del quiasme complet (-ab||b'a', abcl|c'b'a'-) o del parcial (-a-bcl|b'c'-a') normalment per tal de trencar la monotonia del paral·lelisme, amb funcions estructurals (obrir i tancar estances, etc.) o expressives. També s'utilitza l'anadiplosi i l'estructura "pivot", en què el mot final esperat no és expressat i està implícit pel darrer mot de la línia anterior.

<sup>66</sup> Les estances han de poder aïllar-se o distingir-se les unes de les altres per determinats elements, com tornades, ús d'acròstics, certes partícules, fórmules introductòries, canvis de parlat, o pel canvi en el pattern dominant dins l'estança.

Recursos de sonoritat:

- Assonància
- Al·literació i semial·literateció (per l'ús de consonants similars)
- Rima: poc freqüent i gairebé incidental
- Omonatopeia
- Jocs de paraules

Per les característiques del treball, deixem de banda els recursos estilístics i les figures retòriques, que, tot i formar part de les característiques del llenguatge poètic, escapen a les pretensions d'aquest treball.

## 8

**Estudi sobre els textos**

En aquesta segona part del treball presento dos exercicis d'escansió mètrica sobre dos exemples de composicions poètiques del període babilònic antic.

**8.1 Escansió d'un fragment del poema de *Gilgamesh***

En primer lloc presento un fragment del poema de *Gilgamesh* amb l'aplicació del sistema d'escansió de versos, tant de la mètrica tradicional, per a la qual existeix un consens general entre els seus seguidors, com de la proposta de peus recurrents de Von Soden. Evidentment, es tracta només d'un exemple. Escapa a les possibilitats d'aquest treball oferir una mostra representativa de diversos tipus de composicions corresponents a diversos gèneres o d'estudiar l'evolució de les formes mètriques a través de les diverses èpoques de la literatura en llengua accàdia.

Pel que fa a la proposta de mètrica alternant de Böhl, l'he aplicat en la primera estrofa, de manera que puguin ser valorades les seves possibilitats d'aplicació. No he fet cap intent amb les propostes de Zimmern i de Sievers en tant que entenc que són primeres aproximacions desenvolupades després per Böhl i Von Soden.

Per a l'escansió utilitzo el text de la primera columna de la versió babilònia antiga de *Gilgamesh* corresponent a les tauletes de Pensilvània i Yale segons l'edició de A. R. George de 2003, p. 172-174.

L'ordre de les línies per a cadascun dels versos el següent:

- Línia transliterada
- Línia transcrita normalitzada en accadi, amb notació mètrica tradicional amb la simbologia següent:
  - | : separació del grup accentual
  - || : separació d'hemistiqui, pausa o cesura
  - les síl·labes portadores de l'accent apareixen en negreta
- Proposta d'escansió segons la mètrica basada en la combinació de troqueus i d'amfíbracs amb la simbologia següent:
  - \_ : síl·laba accentuada
  - x : síl·laba no accentuada
  - | : separació de peu
  - || : separació d'hemistiqui, pausa o cesura
- Proposta d'escansió segons els esquemes de la mètrica alternant, amb la mateixa simbologia anterior i, a més
  - ...: síl·laba no tinguda en compte a efectes de metre.
- Traducció
- Comentari, si escau.

Prenc com a referència per a la traducció la de Feliu-Millet, 2007, p. 173-174.

- 1 *it-bé-e-ma* *GIŠ šu-na-tam i-pa-aš-šar*  
*itbēma / Gilgāmeš* || *šunatam / ipaššar*  
 x \_ x | x \_ x || x \_ x | x \_ x  
 \_ x ... | ... \_ x || \_ x ... | \_ x

Guilgamesh es va llevar per explicar el somni

- 2 *is-sà-qar-am a-na um-mi-šu*  
*issaqqaram / ana ummīšu*  
 x \_ x | x \_ x | x \_ x  
 \_ x | \_ ... .. x | \_ x

i digué a sa mare:

- 3 *um-mi i-na ša-a-at mu-ši-ti-ia*  
*ummī / ina šāt / mušītīya*  
 \_ x | \_ x | x \_ | x \_ x  
 \_ x | ... .. \_ x | \_ x

“Mare meva, durant la nit

- 4 *ša-am-ḥa-ku-ma at-ta-na-al-la-ak<sup>5</sup> i-na` bi-ri-it eṭ-lu-tim*  
*šamḥākūma / attanallak* || *ina birīt / eṭlūtīm*  
 \_ x | \_ x | \_ x | \_ x || \_ x | \_ x \_ | \_ x  
 \_ x | \_ ... | \_ x || ..... \_ x | \_ x ..

jo caminava tot ufanós entre el jovent,

- 6 *ip-<sup>7</sup>zi?-ru-nim<sup>7</sup>-ma ka-ka-bu ša-ma-i*  
*ipzirūnimma(?) / kakkabū / šamā<sup>7</sup>*  
 \_ x | x \_ x | x \_ x | x \_ x

les estrelles del cel es van amagar de mi,

- 7 *x (x)-rum ša a-<sup>7</sup>nim<sup>7</sup> im-qú-tam a-na še-ri-ia*  
*...rum / ša Anim* || *imqutam / ana šērīya*  
 x | x \_ x | \_ x | \_ x | x \_ x

un tros d'Ànum va caure davant meu,

- 8 *aš-ši-šu-ma ik-ta-bi-it e-li-ia*  
*aššišūma / iktabit / elīya*  
 \_ x | \_ x | \_ x | \_ x | \_ x

vaig voler entomar-lo, però era massa feixuc per a mi,

- 9 *ú-mi-ís-su-ma nu-uš-ša-šu ú-ul el-ti- 'i*  
*unissuma / nuššašu / ul elte ' 'i*  
 \_ x | \_ x | \_ x | \_ x | \_ x

vaig voler moure'l però no vaig poder ni aixecar-lo.

- 10 *uruk<sup>ki</sup> ma-tum pa-ḫi-ir e-li-šu*  
*Uruk / mātum || paḫir / elīšu*  
 \_ x | \_ x | \_ x | x \_ x

El país d'Uruk es va reunir davant seu,

- 11 *eṭ-lu-tum ú-na-ša-qú ši-pi-šu*  
*eṭlūtum / unaššaḳū / šēpīšu*  
 \_ x \_ | \_ x \_ | \_ x | \_ x

els joves li van besar els peus.

- 12 *ú-um-mi-id-ma pu-ti<sup>13</sup> i-mi-du ia-ti*  
*ummidma / pūtī || īmidū / yāti*  
 \_ x \_ | \_ x || \_ x | x \_ x

Jo hi vaig posar el front, ells em van empènyer,

- 14 *aš-ši-a-šu-ma at-ba-la-aš-šu a-na še-ri-ki*  
*ašši 'aššūma / atbalaššu / ana šērīki*  
 \_ x | x \_ x | \_ x | \_ x | x \_ x

el vaig agafar i el vaig portar cap a tu.”

- 15 *um-mi ḠIŠ mu-de-a-at ka-la-ma*  
*ummi / Gigāmeš || mūde 'at / kalāma*  
 \_ x | x \_ x | x \_ x | x \_ x

La mare de Gilgamesh, la que ho sap tot,

- 16 *is-sà-qar-am a-na* 𐎶𐎵𐎶  
*issaqqaram / ana Gilgāmeš*  
 x \_ x | x \_ x | x \_ x

va dir a Gilgamesh:

- 17 *mi-in-de* 𐎶𐎵𐎶 *ša ki-ma ka-ti*  
*mīnde / Gilgāmeš / ša kīma kātī*  
 \_ x | x \_ x | x \_ x | \_ x

“Gilgamesh, segur que un que és com tu

- 18 *i-na še-ri i-wa-li-id-ma*<sup>19</sup> *ú-ra-ab-bi-šu ša-du-ú*  
*ina šēri / iwwalīdma* || *urabbīšu / šadū*<sup>67</sup>  
 \_ x | \_ x | \_ x | \_ x || \_ x | \_ x | \_ x

Ha nascut a l'estepa i l'ha criat la muntanya.

- 20 *ta-mar-šu-ma ta-ḥa-du at-ta*  
*tammaršūma / taḥaddu / atta*  
 \_ x | \_ x | x \_ x | \_ x

Tu el veuràs i et posaràs content,

- 21 *eṭ-lu-tum ú-na-ša-qú ši-pi-šu!*  
*eṭlūtum / unaššaḳū / šepīšu*  
 x \_ x | x \_ x | \_ x | \_ x

els joves besaran els seus peus.

- 22 *te-ed-di-ra-`aš!`-{x}-šu`-ú-ma*<sup>23</sup> *ta`-tar-ra-aš-`šu a-na`še-`ri-ia`*  
*teddiraššūma / tatarrâššu / ana šērīya*  
 x \_ x | \_ x || \_ x | \_ x | \_ x | \_ x \_

L'abraçaràs el duràs cap a mi.”

- 24 *[i]t-ti-lam-ma i-ta-mar ša-ni-tam*  
*Itīlamma / itamar / šanītam*  
 \_ x | \_ x | \_ x | \_ x | \_ x

Es va ajeure i va tenir un altre somni.

<sup>67</sup> O potser sense contracció, per tal de mantenir l'accent a la penúltima.



- 25 [i]t-bé i-ta-wa-a-am a-na um-mi-šu  
*itbe / itawwâṁ / ana ummīšu*  
 \_ x | x \_ x | \_ x | x \_ x

Es va aixecar i el va explicar a la seva mare:

- 26 [um]-<sup>r</sup>mi a-ta <sup>r</sup>-mar ša-ni-tam  
*ummmī / ātamar / šanītām*  
 \_ x | \_ x | \_ x | \_ x

“Oh, mare! N’he tingut un altre.

- 27 [xxx] me?-e UL.A i-na sú-qi-im<sup>28</sup> [ša uru]<sup>k<sub>i</sub></sup> ri-bi-tim  
 [...]mê UL.A | ina sūqim / ša Uruk-ribītīm  
 | \_ x | \_ x | x \_ x | x \_ x

[...]... al carrer d’Uruk-La-Plaça

- 29 <sup>r</sup>ḥa-aṣ-ṣi<sup>r</sup>-nu na-di-i-ma<sup>30</sup> e-li-šu pa-aḥ-ru  
*ḥaṣṣinnu / nadīma || elīšu / paḥrū*  
 x \_ x | x \_ x || x \_ x | \_ x

hi havia una destrat i la gent l’envoltava.

- 31 ḥa-aṣ-ṣi-nu-um-ma ša-ni bu-nu-šu  
*ḥaṣṣinnumma / šani / būnūšu*  
 \_ x | \_ x | \_ x | x \_ x

Aquesta destrat tenia un aspecte estrany,

- 32 a-mur-šu-ma aḥ-ta-du a-na-ku  
*āmursūma / aḥtadu / anāku*  
 \_ x | \_ x | \_ x | \_ x | \_ x

la vaig veure i em vaig alegrar.

- 33 a-ra-am-šu-ma ki-ma aš-ša-tim<sup>34</sup> a-ḥa-ab-bu-ub el-šu  
*arāmšūma / kīma aššatim || aḥabbub / elīšu*  
 x \_ | \_ x | \_ x | x \_ x || x \_ x | \_ x

L’he estimat com una esposa, l’he acariciat,

- 35 *el-qé-šu-ma aš-ta-ka-an-šu*<sup>36</sup> *a-na a-ḫi-ia*  
*elqēšūma / aštakanšu / ana aḫīya*  
 \_ x | \_ x | \_ x | \_ x | \_ x | x \_ x

la vaig agafar i la vaig posar el meu costat.”

- 37 *um-mi*<sup>d</sup> *GIŠ mu-da-at ka-la-ma*  
*ummi / Gigāmeš || mūda'at / kalāma*  
 \_ x | x \_ x | x \_ x | x \_ x

La mare de Gilgamesh, la que tot ho sap,

- 38 [*is-sà-qar-am*] *a'-[na GIŠ]*  
*issaqqaram / ana Gilgāmeš*  
 x \_ x | x \_ x | x \_ x

[va dir] a [Gilgamesh]:

39-42 perdudes.

## 8.2 Escansió i comentari de l'*Himne a Ishtar* (RA 22, 170 ss.)

A continuació, presento l'escansió mètrica i el comentari de l'*Himne a Ishtar* (RA 22, 170 ss.). Es tracta d'un himne d'època babilònica antiga adreçat a la deessa en benefici del rei Ammiditana (1683-1647 aC.), besnét d'Hammurabi. La provenença de la tauleta és desconeguda.

He utilitzat el text transliterat publicat publicat per Streck i Wasserman al web de la Universitat de Leipzig<sup>68</sup>. Per a la transcripció normalitzada he consultat el text publicat per Alan Lenzi<sup>69</sup> a la Society of Biblical Literature d'Atlanta. He consultat també les edicions de Thureau-Dangin<sup>70</sup> i d'Edzard<sup>71</sup> per a aspectes problemàtics de la normalització.

Com que no forma part de l'objectiu del treball, obvio el comentari sobre aquests problemes de normalització del text i sobre altres qüestions controvertides del significat d'algunes paraules i la traducció. Agraeixo el suport del Dr. Lluís Feliu per a la traducció d'alguns fragments especialment difícils, tot i que eventuais errors són únicament responsabilitat meva.

<sup>68</sup> STRECK – WASSERMAN

<sup>69</sup> LENZI 2011.

<sup>70</sup> THUREAU-DANGIN 1925.

<sup>71</sup> EDZARD 2004.

### **8.2.1 Estructura**

L'estructura de la composició és molt clara: catorze quartets, que en la tauleta original es troben separats clarament per una línia horitzontal inscrita.

A. Quartets 1 a 10 (línies 1 a 40): en conjunt, fan una descripció global de la deessa Ishtar. Aquest primer grup de quartets és pot dividir en dues parts, amb una estructura paral·lela.

- Quartets 1-5: se centren en la descripció de la personalitat i de les característiques de la deessa. Els dos primers quartets presenten una estructura himnica repetitiva: dos díctics gairebé idèntics, el segon del qual substitueix el terme genèric del primer pel nom de la deessa Ishtar. El 3r, 4t i 5è quartet és construeixen lliurement.

- Quartets 6-10: se centren en la descripció de la grandesa i de la posició de la deessa entre els déus, equiparable a la d'Ànum. Es repeteix la mateixa estructura de la primera part del grup: Els dos primers quartets (ara el 6è i 7è) presenten una estructura himnica repetitiva amb dos díctics gairebé idèntics,. El 8è, 9è i 10è quartet és construeixen lliurement.

B. Quartets 11-14: El tema és la protecció de la deessa sobre el rei Ammiditana.

- Quartet 11: pietat del rei.
- Quartets 12 i 13: intercessió d'Ishtar davant Ànum en benefici del rei i atorgament de llarga vida i poder.
- Línies 57, 58 i 59: Pregària conclusiva en favor del rei, probablement una tornada utilitzable com a antífona en les recitacions de l'himne. El seu caràcter d'antífona és el que marca, en llengua sumèria, la línia 60.

### **8.2.2 Escansió mètrica**

He realitzat l'escansió mètrica del poema, marcant els accents principals i els grups accentuals. Intento no aplicar criteris propis sinó els que es dedueixen dels estudis recollits en la primera part del treball.

Sota la línia normalitzada escandida he marcat la seqüència possible de troqueus i amfíbracs en la línia de Von Soden i Helle. En gairebé tots els versos és possible, sense forçar l'accentuació tradicional accàdia. En algun cas cal introduir un accent secundari, i així ha estat marcat.

L'ordre de les línies en cadascun dels versos és el següent:

- Línia transliterada
- Línia transcrita normalitzada en accadi, amb notació mètrica tradicional amb la simbologia següent:
  - | : separació del grup accentual
  - || : separació d'hemistiqui, pausa o cesura
  - les síl·labes portadores de l'accent apareixen en negreta
- Proposta d'escansió segons la mètrica basada en la combinació de troqueus i d'amfíbracs amb la simbologia següent:
  - \_ : síl·laba accentuada, accent primari
  - x : síl·laba no accentuada
  - | : separació de peu
  - \ : accent secundari
- Traducció
- El símbol ----- marca final de quartet, i el número el corresponent al quartet que acaba.

1      [i]l-ta-am zu-um-ra-a ra-šu-ub-ti i-la-tim  
          *iltam* / *zūmrā* || *rašubti* / *ilātīm*  
          \_ x | \_ x | x \_ x | x \_ x

Canteu la deessa, la més atemoridora de les deesses,

2      li-it-ta-i-id be-le-et ni-ši ra-bi-it I-gi-gi  
          *litta''id* / *bēlet nišī* || *rabīt* / *Igiġi*  
          x \_ x | \_ x | \_ x | x \_ x | \_ x

Sigui honorada la senyora del poble, la més gran dels déus del cel;

3      Iš<sub>8</sub>-[tár] zu-um-ra ra-šu-ub-ti i-la-tim  
          *Ištar* / *zūmrā* || *rašubti* / *ilātīm*  
          \_ x | \_ x | x \_ x | x \_ x

Canteu Ishtar, la més atemoridora de les deesses,

4      li-it-ta-i-d be-le-et i-ši-i ra-bi-it I-gi-gi  
          *litta''id* / *bēlet iššī* || *rabīt* / *Igiġi*  
          x \_ x | \_ x | x \_ x | x \_ x

Sigui honorada la senyora de les dones, la més gran dels déus del cel.

-----1

- 5      *ša-at me-le-ši-im ru-à-ma-am la-ab-ša-at*  
*šāt mēlešim / ru'ānam / labšat*  
x    \_ x | \    x | \_ x    | \_    x

Ella, la de la joia, que es vesteix amb encís,

- 6      *za-a'-na-at in-bi mé-qí-a-am ù ku-uz-ba-am*<sup>72</sup>  
*za'nat / inbī || mēqīam / u kuzbam*  
\_    x    | \_    x |    \_ x | \    x | \_    x

S'adorna amb seducció, cosmètics i atractiu;

- 7      *Iš<sub>8</sub>-tár me-le-ši-im ru-à-ma-am la-ab-ša-at*  
*Ištar mēlešim / ru'ānam / labšat*  
\_    x |    \_    x | \    x | \_    x    | \_    x

Ishtar, la de la joia, que es vesteix amb encís,

- 8      *za- 'na-at in-bi mé-qí-a-am ù ku-uz-ba-am*  
*za'nat / inbī || mēqīam / u kuzbam*  
\_    x    | \_    x |    \_ x | \    x | \_    x

S'adorna amb seducció, cosmètics i atractiu.

-----2

- 9      [*ša*]-*ap-ti-in du-uš-šu-pa-at ba-la-tú-um pí-i-ša*  
*šaptin | duššupāt || balāṭum / pīša*  
\_    x    |    \_    x | \    x | \_    x    | \_    x

De llavis melosos, la seva boca és la vida,

- 10     *si-im-ti-iš-ša i-ḥa-an-ni-i-ma ši-ḥa-tum*  
*simtišša / iḥannimā / šihātum*  
\_    x | \    x | \_    x | \    x | \_    x

La rialla floreix en el seu rostre;

- 11     *šar-ḥa-at i-ri-mu ra-mu-ú re-šu-uš-ša*  
*šarḥat / irīmu || ramû / rēšušša*  
\_    x    | x \_    x |    \_    x | x \_    x

És magnífica, la sensualitat que adorna el seu cap;

<sup>72</sup> Lenzi normalitza *mikiam*, a partir de l'edició de THUREAU-DANGIN 1925 i de la lectura *mi-ki-a-am*.

- 12 *ba-ni-à-a ši-im-ta-à-ša bi-it-ra-a-ma i-na-ša ši-it-a-ra*  
*baniā / šimtāša || bitrāmā īnāša / šit'ārā*  
 \_ x | \ x | \_ x | x \_ x | x \_ x | x \_ x

Bells són els seus colors, esplèndids els seus ulls tornassolats.  
 -----3

- 13 *el-tu-um išt-a-à-ša i-ba-aš-ši mi-īl-ku-um*  
*eltum / ištāša || ibašši / mīlkum*  
 \_ x | \_ x | \ x | \_ x | \_ x

La deessa, en ella hi ha bon cosell,

- 14 *ši-ma-at mi-im-ma-mi qá-ti-iš-ša ta-am-ḥa-at*  
*šimāt mimmāmi / qātīšša / tamḥat*  
 x \_ | x \_ x | x \_ x | \_ x

El destí de tothom detenta a la seva mà;

- 15 *na-ap-la-su-uš-ša ba-ni bu-a-ru-ú*  
*naplāsušša / bani / bu'āru*  
 \ x | \_ x | \_ x | x \_ x

A una mirada seva es crea prosperitat,

- 16 *ba-aš-tum ma-aš-ra-ḥu la-ma-as-su-um še-e-du-um*  
*bāštum / mašrahū || lamassum / šēdum*  
 \_ x | \_ x | \ x | \_ x | \_ x

Dignitat, esplendor, protecció, patronatge.  
 -----4

- 17 *ta-ar-ta-mi te-eš-me-e ri-tu-ú-mi tú-ú-bi*  
*tartāmi / tešmē || ritūmī / tūbī*  
 x \_ x | x \_ x | \_ x | \_ x

Amor mutu, obediència, passió, felicitat

- 18 *ù-mi-it-gu-ra-am te-be-el ši-i-ma*  
*u mītguram / tebēl / šī-ma*  
 x \_ x | \ x | \_ ? \_ x

I harmonia ella sola governa.

- 19 *ar-da-at ta-at-ta-du! um-ma ta-ra-aš-ši*  
*ardat tattaddû/tattabû / umma / tarašši*<sup>73</sup>  
 \_ x | x \_ x | \_ x | x \_ x

Una jove, que l'anomena (?) , troba una mare.

- 20 *i-za-ak-ka-ar-ši i-ni-ši i-na-ab-bi šu-um-ša*  
*izakkarši / inišši/inniši || inabbi / šumša*  
 \ x | \_ x | x \_ x | x \_ x | \_ x

Hom la invoca entre les dones/entre la gent; crida el seu nom.  
 -----5

- 21 *a-ia-um na-ar-bi-à-aš i-ša-an-na-an ma-an-nu-um*  
*ayyum / narbia's || išannan / mannum*  
 \_ x | \_ x \ x | \_ x | \_ x

Qui és? Qui pot igualar la seva grandesa?

- 22 *ga-aš-ru ši-i-ru šu-ú-pu-ú pa-ar-šú-ú-ša*  
*gašrû / šīrû || šūpû / paršûša*  
 \_ x | \_ x | \_ x | x \_ x

Poderosos, suprems, resplendents són els seus decrets.

- 23 *Iš<sub>8</sub>-tár na-ar-bi-à-aš i-ša-an-na-an ma-a[n]-nu-um*  
*Ištar / narbiaš || išannan / mannum*  
 \_ x | \_ x \ x | \_ x | \_ x

Ishtar. Qui pot igualar la seva grandesa?

- 24 *ga-aš-ru ši-i-ru šu-ú-pu-ú pa-ar-šú-ú-ša*  
*gašrû / šīrû || šūpû / paršûša*  
 \_ x | \_ x | \_ x | x \_ x

Poderosos, suprems, resplendents són els seus decrets.  
 -----6

- 25 *pí-a-at i-ni-li a-ta-ar na-az-za-zu-uš*  
*šat*<sup>74</sup> / *inilī* || *atar / nazzašzuš*  
 \_ x | \_ x | x \_ x

Ella, la seva posició és preeminent entre els déus,

<sup>73</sup> THUREAU-DAGIN llegeix *tattab*.

<sup>74</sup> Lectura proposada por Von Soden, 1931, ZA 40, p.194, i recollida per LENZI 2011.

- 26 *ka-ab-ta-at a-[ma]-as-sà el-šu-nu ḥa-ap-ta-at-ma*  
*kabtāt / amāssa || elšunu / ḥabtāt-ma*  
 \_ x | x \_ x | x \_ x | x \_ x

La seva paraula és respectada, preval sobre ells;

- 27 *Iš<sub>8</sub>-tár i-ni-li a-ta-ar na-až-za-zu-uš*  
*Ištar / inilī || atar / nazzāzuš*  
 \_ x | x \_ x | \_ x | x \_ x

Ishtar, la seva posició és preeminent entre els déus,

- 28 *ka-ab-ta-at a-ma-as-sà el-šu-nu ḥa-ap-ta-at-ma*  
*kabtāt / amāssa || elšunu / ḥabtāt-ma*  
 \_ x | x \_ x | x \_ x | x \_ x

La seva paraula és respectada, preval sobre ells.

-----7

- 29 *šar-ra-as-su-un uš-ta-na-ad-da-nu si-iq-ri-i-ša*  
*šarrassun / uštanaddanū / siqriša*  
 x \_ x | \ x \_ x | \ x | \_ x

És la seva reina, deliberen les seves ordres,

- 30 *ku-ul-la-as-su-nu ša-aš ka-am-su-ú-ši*  
*kullassunu / šâš / kamsūši*  
 x \_ x | x \_ x | \_ x

Tots s'agenollen davant d'ella,

- 31 *na-an-na-ri-i-ša i-la-ku-ú-ši-i-ma*  
*nannārīša / illakūšim*  
 \ x | \_ x | \ x | \_ x

Avancen cap a la seva llum,

- 32 *iš-šu-ú ù a-wi-lum pa-al-ḥu-ši-i-ma*  
*iššū / u awīlum / palḥušt-ma*  
 \_ x | ? x \_ x | \ x \_ x

Les dones i els homes la temen.

-----8



- 33 *pu-uh-ri-iš-šu-un e-te-el qá-bu-ú-ša šu-tu-úr*  
*puḫrīššun / etel || qabûša / šūtur*  
 x \_ x | \_ x | x \_ x | \_ x

Preeminent en l'assemblea, el seu discurs és suprem,

- 34 *a-na AN-nim šar-ri-šu-nu ma-la-am aš-ba-as-su-nu-<ši>*  
*ana Anim / šarrīšunu || malâm / ašbassunu*  
 \_ x| \_ x | x \_ x| \ x| \_ x | x \_ x

Com a igual a Ànum, el seu rei, seu entre ells,

- 35 *uz-na-am ne-me-qé-em ḥa-si-i-sa-am er-še-et*  
*uznam / nēmeqim || ḥasīsam / eršet*  
 \_ x | \_ x | \ x| \_ x | \_ x

En intel·ligència, coneixement i comprensió és sàvia,

- 36 *im-ta-al-li-[i]-ku ši-i ù ḥa-mu-uš*  
*imtallikū / šī / u ḥammuš*  
 x \_ x|x \_ x| \_ x

Ella i del cap de casa deliberen.

-----9

- 37 *ra-mu-ú-ma iš-té-ni-iš pa-ra-ak-ka-am*  
*ramû-ma / ištēniš / parakkam*  
 x \_ x| x \_ x | x \_ x

Passen junts els dies,

- 38 *i-ge-e-gu-un-ni-im šu-ba-at ri-ša-tim*  
*iggegunnîm / šubat rīšātîm*  
 x \ x | \_ x | \_ x| \_ x

En el santuari, estatge de la joia,

- 39 *mu-ut-ti-iš-šu-un i-lu-ú na-zu-iz-zu-ú*  
*muttiššun / ilū / nazuzzū*  
 x \_ x | \_ x| x \_ x

els déus es postren davant d'ells.

- 40 *ep-ši-iš pí-šu-nu ba-ši-à-a uz-na-šu-un*  
*ipšiš / pišunu || bašiā / uznāšun*  
 \_ x | \_ ? \_ x | x | \_ x

Esperen amb atenció les paraules de la seva boca.  
 -----10

- 41 *šar-ru-um mi-ig-ra-šu-un na-ra-am li-ib-bi-šu-um*  
*šarrum / migrašum / narām libbīšum*  
 \_ x | \_ x | \ x | \_ x | \_ x

El rei, el seu afavorit, estimat dels seus cors,

- 42 *šar-ḥi-iš it-na-aq-qí-šu-nu-ut ni-qí-a-šu el-la-am*  
*šarḥiš / itnaqqīšunūt / nīqīāšu ellam*  
 \_ x | \ x | \ x | \_ x | x \_ x | \_ x

Esplèndidament els ofereix la seva ofrena pura,

- 43 *am-mi-di-ta-na el-la-am ni-qí-i qá-ti-i-šu*  
*Ammiditana / ellam / nīqī qātīšu*  
 \ x | \_ x | x \_ x | x \_ x | \_ x

Ammiditana, d'un sacrifici pur de les seves mans,

- 44 *ma-aḥ-ri-šu-un ú-še-ep-pé li-i ù ia-li na-am-ra-i-i*  
*maḥrīšun / ušebbi / lī u yalī namrā'ī*  
 x \_ x | x \_ x | \_ x | \_ x | x \_ x

Davant d'ells els satisfà amb toros i cérvols grassos.  
 -----11

- 45 *iš-ti AN-nim ḥa-we-ri-i-ša te-te-er-ša-aš-šu-um*  
*išti Anim / ḥāwirīša / tēteršaššum*  
 \ x | \_ x | \ x | \_ x | \ x | \_ x

D'Ànum, el seu espòs, va a demanar per a ell

- 46 *da-ri-a-am ba-la-ṭa-am ar-ka-am*  
*dāriam / balāṭam / arkam*  
 \_ x | \_ x | \_ x | \_ x

una vida llarga, perdurable.

- 47 *ma-da-a-tim ša-na-at ba-la-à-tí-im a-na Am-mi-di-ta-na*  
*mādātīm / šanāt balātīm / ana Ammīditāna*  
 x \_ x | \_ x | x \_ x | \_ x \ x | x \_ x

Nombrosos anys de vida per a Ammiditana

- 48 *tu-ša-at-li-im IŠ<sub>8</sub>-tár ta-at-ta-di-in*  
*tušatlim / IŠtar / tattadin*  
 x \_ x | \_ x | x \_ x

ha atorgat Ishtar i concedit.  
 -----12

- 49 *si-iq-ru-uš-ša tu-ša-ak-ni-ša-aš-šu-um*  
*siqrušša / tušaknišaššum*  
 x \_ x \ x | x \_ x

A ordre seva fa prostrar-se davant ell

- 50 *ki-ib-ra-at er-bé-e-em a-na še-pí-i-šu*  
*kibrāt erbēm / ana šēpīšu*  
 \_ x | x \_ x \ x | \_ x

Les quatre regions del món als seus peus,

- 51 *ù-na-ap-ḥa-ar ka-li-šu-nu da-ad-mi*  
*u naḥḥar / kalīšunu dadmī*  
 x \_ x | x \_ x | x \_ x

I la totalitat del món habitat

- 52 *ta-aš-ša-mi-su-nu-ti a-ni-ri-i-ši-ú*  
*taššamissunūti / anīrīšu*  
 \ x | \ x | \_ x | \ x | \_ x

Ha lligat al seu jou.  
 -----13

- 53 *bi-be-el li-ib-bi-i-ša za-ma-ar la-le-e-ša*  
*bibel libbīša / zamār lalēša*  
 \_ x | x \_ x | \_ x | x \_ x

El desig del seu cor, la cançó de la seva bellesa

- 54 *na-tú-um-ma a-na pí-i-šu si-iq-ri é-a i-pu-is-si*  
*naṭūm-ma / ana pīšu || siqri Ea/ īpuṣsi*  
 x \_ x | \_ x | \_ x | \_ x | x | x \_ x

Són apropiats per a la boca d'ell; executa per a ella les paraules d'Ea.

- 55 *iš-me-e-ma ta-ni-it-ta-a-ša i-ri-us-su*  
*ešmē-ma / tanittaša / irīssu*  
 x \_ x | x \_ x | \ x | \_ x

Quan escolta el seu himne, exulta per dins:

- 56 *li-ib-lu-uṭ-mi šar-ra-šu li-ra-am-šu ad-da-ri-iš*  
*libluṭ-mi / šarrašu || lirāmšu / addāriš*  
 x \_ x | \_ x | \ x | \_ x | x \_ x

“Que Visqui el rei! Que el seu rei l'estimi per sempre.”  
 -----14

- 57 *Iš<sub>8</sub>-tár a-na Am-mi-di-ta-na šar-ri ra-i-mi-i-ki*  
*Ištar / ana Ammīditāna || šarri / rā'imīki*  
 \_ x | \_ x | \ x | x \_ x | \_ x | \_ x | \_ x

Oh, Ishtar, a Ammiditana, el rei que t'etima,

- 58 *ar-ka-am da-ri-a-am ba-la-ṭa-am šu-úr-ki*  
*arkam / dāriam balāṭam / šurkī*  
 \_ x | \_ x | \_ x | \_ x | \_ x

Garanteix una vida llarga i perdurable.

- 59 *li-ib-lu-uṭ*  
*libluṭ*  
 \_ x

Que visqui!

- 60 *giš-gi<sub>4</sub>-gál-bi*

És antífona.<sup>75</sup>  
 -----15

<sup>75</sup> Original en sumeri. Expressió recurrent en algunes composicions hímniques del període babiloni antic.

### 8.2.3 Comentari breu

Resulta agosarat fer afirmacions només amb un coneixement molt limitat dels textos poètics del període babiloni antic i caldria un extens coneixement de l'estructura poètica per poder fer afirmacions amb seguretat. Per tant, algunes de les dificultats o dubtes que se m'han presentat durant la lectura de l'himne a Ishtar resten obertes.

En el poema predominen les línies de 4 grups accentuals amb cesura al mig (29 en la meua escansió), seguides de les de 3 (25 línies). Tot i així, no sempre m'ha estat fàcil establir una frontera clara entre els versos de 4 i de 3 línies i algunes decisions meves poden semblar arbitràries i segurament ho són. Això succeeix quan en el vers apareix un grup de substantius en estat constructe. S'ha de considerar el sintagma com a un o dos grups accentuals? En algun cas sembla clar que ha de ser considerat com a un sol grup sense cap mena de dubte: *bēlit nišī* (vers 2) i *bēlit iššī* (vers 4) perquè d'aquesta manera es formen versos regulars esperables de 4 grups accentuals. En canvi, en el cas de *šāt mēlešim* (vers 5) i *Ištar mēlešim* (vers 7) potser semblaria lògic comptar el sintagma com a dos grups accentuals per mantenir la regularitat estricta dels dos quartets. Però el mateix criteri ja no serveix per a *šimāt mimmāmi* (vers 14) perquè es més temptador, encara que sigui un apriorisme gratuït, mantenir en el quartet una successió de versos amb estructura 4-3-3-4. Sigui com sigui, no sembla fàcil trobar una regla general pel que fa als constructes en el poema: mentre que, com hem vist, *bēlit nišī* (vers 2) i *bēlit iššī* (vers 4), han de formar part del mateix grup accentual, sembla inevitable considerar que *napḫar kalīšunu* (vers 51) han de donar lloc a dos grups accentuals separats.

En cinc línies, la 31 indiscutiblement, i la 49, 50, 51 i 52 només existeixen dos grups accentuals, tot i que la 50 i la 51 permetrien discrecionalment establir més grups si se separen els elements dels constructes que he marcat units en un sol grup. La línia 32 podria ser considerada com a vers de dos grups accentuals, si la parella *iššū u awīlum* es considera un sol grup.

Potser en el poema el més lògic seria considerar cada paraula com a un grup accentual aïllat, amb excepció de preposicions, conjuncions i partícules, no accentuades, que es recolzen en la paraula següent; i considerar que, ocasionalment, alguns grups en estat constructe poden funcionar com a un sol grup, si es percep una relació molt estreta entre els dos noms fonològica i/o semàntica i convé per al manteniment del ritme.

No existeix en el poema una regularitat o paral·lelisme estricte pel que fa als grups accentuals entre els diferents quartets. Tot i així, s'observa que en els 10 quartets de la primera part, els dedicats a la invocació i descripció de la deessa, predominen els versos de 4 grups accentuals, especialment en els quartets 1r, 2n, 6è i 7è, que obren la primera i la 2a meitat d'aquesta primera part del poema i que són rigorosament paral·lels. En els quartets 3r, 4t i 5è hi ha una certa simetria

4-3-4-4

4-3-3-4

## 4-3-4-4

que podria ser, però, purament casual.

En la segona part de l'himne, la dedicada al rei Ammiditana, predominen els versos de tres grups accentuals, amb les reserves esmentades abans. Per tant, sembla que s'observa un canvi significatiu d'estructura rítmica entre les dues parts del poema.

Pel que fa a la possibilitat d'establir paral·lelament un ritme basat en l'ús de troqueus i d'amfíbracs, això no sembla molt difícil en una llengua en què l'accent se situa habitualment en la penúltima síl·laba, o es desplaça a l'antepenúltima, sempre que comptem amb el recurs d'establir accents secundaris, quan cal, en les paraules més llargues. Com que no es té en compte la posició de les vocals llargues o breus, sinó únicament la successió de síl·labes accentuades i no accentuades, és factible fer una mesura d'aquest tipus, però no sé si aporta gaire llum al coneixement del funcionament de la poesia accàdia. Cal tenir present que les llengües clàssiques, que organitzen la mètrica d'aquesta manera, no només tenen en compte la posició de l'accent, sinó també la col·locació estricta de síl·labes breus i llargues i les regles per combinar-les per marcar el ritme poètic. Tot i així, és possible, en la línia de Helle, que l'ús de troqueus i amfíbracs, o, el que és el mateix, la presència més propera o més allunyada dels accents entre ells, pugui ser un recurs per donar expressivitat a la poesia.

En aquest tipus d'escansió, la presència d'accents a la darrera síl·laba pot donar lloc a situacions mètricament irresolubles, com al vers 18 ...*tebēl* / *sīma* (....x \_ | \_x). Aquí ens trobem amb la successió de dues síl·labes accentuades i, per tant, amb el trencament de la cadena de troqueus i amfíbracs amb un dàctil al penúltim peu, circumstància no admesa. Això obligaria a trobar justificacions per mantenir vigent la teoria o a suposar el desplaçament de l'accent principal a una síl·laba on no pertoca.

En el vers 50 l'accent a la darrera síl·laba d'*erbēm* obligaria a accentuar la preposició que segueix, *ana*, a la darrera síl·laba per evitar el contacte de dues síl·labes accentuades. En totes les altres aparicions en el poema *ana* porta l'accent a la primera síl·laba.

Un altre vers problemàtic és el 32. Únicament és possible ajustar aquest vers a una successió de troqueus i amfíbracs prescindint mètricament de la conjunció *u* a *iššū u awīlum* suposant algun tipus d'assimilació que no es dona enlloc més, o convertint la conjunció en síl·laba accentuada, cosa que sembla fora de tota lògica.

Tinc dubtes en la posició de l'accent en algunes paraules: *mašrahū* (vers 16), *duššupat* (vers 9). Això no té conseqüències per a la identificació dels grups accentuals però sí, en el sistema troqueu-amfíbrac, per a l'esperada coincidència del final de peu amb la cesura de meitat de vers.

Acostumats com estem a les nostres tradicions poètiques amb normes i regles molt clares, l'acostament a la poesia accàdia no és una cosa fàcil, especialment si es pretén

trobar una regla universal. És plausible que els poetes actuessin amb una certa llibertat o espontaneïtat, que ens costa acceptar, i que, tenint en compte que el destí de la poesia no era la lectura personal, sinó la transmissió oral/aural, el format poètic vingués determinat en essència per aquesta oralitat/auralitat, amb unes característiques o condicionants que no podem copsar; de la mateixa manera que no podríem copsar la realitat de les nostres cançons a partir de la sola lectura de la lletra impresa, ni podem copsar la realitat última de la poesia clàssica, malgrat el desplegament teòric existent ja des de l'antiguitat.





## Bibliografia citada

- ARO, J. 1953. "Abnormal Plene Writings in Akkadian Texts", *Studia Orientalia* 19, p. 11-18.
- , 1971. "Exkurz zu den 'unregelmässigen Pleneschreibungen'", *Orientalische Literaturzeitung* 66, Münster, p. 28-252
- BÖHL, F. M. T. DE LIAGRE. 1960. "La métrique de l'épopée babylonienne", P. Garelli (ed.) *Gilgameš et sa légende*, p. 145-152.
- BUCCELLATI, G. 1990. "On Poetry –Theirs and Ours", T. Arbush - J. Huehnergard - P. Steinkeller (eds.) *Lingering over Words. Studies in Ancient Near Eastern Literature in Honor of William L. Moran*, Atlanta, p. 105-134.
- DELITZSCH, F. 1889. "Assyrian Grammar with paradigms, exercises, glossary and bibliography", translated from the German by Arch R. S. Kenedy, Berlín.
- EDZARD, D. O. 1993. "Metrik", *RLA* 8, p. 148-149.
- EDZARD, D. O. 2004. "Altbabylonische Literatur und Religion", dins: CHARPIN, D. – EDZARD, D. O. – STOL, M. 2004. *Mesopotamien: Die altbabylonische Zeit*. OBO 160/4, Göttingen.
- FALKENSTEIN, A. – VON SODEN, W. 1953. *Sumerische und akkadische Hymnen und Gebete*. Zurich.
- FECHT, G. 1960. *Wortakzent und Silbenstruktur: Untersuchungen zur Geschichte der ägyptischen Sprache*. Ägyptologische Forschungen 21, Glückstadt.
- FELIU, L. – MILLET, A. 2007. *El Poema de Gilgamesh segons els manuscrits en llengua accàdia dels mil·lenis II i I aC*, Barcelona.
- GEORGE, A. R. 2003. *The Babylonian Gilgamesh Epic: Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*, Oxford.
- GUICHARD, M. 2014. *Epopée de Zimri-Lim*, París.
- HECKER, K. 1974. *Untersuchungen zur akkadischen Epik*, AOAT 8, Neukirchen-Vluyn.
- HELLE, S. 2014. "Rhythm and Expression in Akkadian Poetry", *ZA* 104, p. 56-73.
- HUEHNERGARD, J. 2000. *A Grammar of Akkadian*, Atlanta.
- IZRE'EL, S. 1996. "Mesopotamian Literature in Contemporary Setting: Translating Akkadian Myths." M. E. Vogelzang – H. L. J. Vanstiphout (eds.), *Mesopotamian*

- Poetic Language: Sumerian and Akkadian*. Cuneiform Monographs 6, Groningen. p. 85-125.
- , 1992. "The Study of Oral Poetry: Reflexions of a Neophyte. Can We Learn Anything on Orality from the Study of Akkadian Poetry, Specially in Akhenaton". M. E. Vogelzang - L. J. Herman (eds.) *Mesopotamian Epic Literature: Oral or Aural?* Lewiston NY, p. 155-225
- , 1997. "The Amarna Scholarly Tablets", *Cuneiform Monographs* 9, Groningen.
- JACOBSEN, T. 1976. Vid. LANDSBERGER.
- KINNIER WILSON, J. V. 1958. *Documents from Old Testament Times*. Londres.
- KNUDSEN, E. E. 1980. "Stress in Akkadian", JCS 32, p. 1-16.
- KUGEL, J. L. 1981. *The Idea of Biblical Poetry*, Yale, Nova York i Londres.
- LAMBERT, W. G. 2013. *Babylonian Creation Myths*. Winona Lake-Indiana.
- LANDSBERGER, B. 1926. "Die Eigenbegrifflichkeit der babylonischen Welt. Ein Vortrag", *Islamica* 2, p. 355-372 (Traducció anglesa: JACOBSEN, T. 1976. "The Conceptual Autonomy of the Babylonian World", *Monographs on the Ancient Near East* 1/4. Malibú).
- LENZI, A. (ed.) 2011. *Reading Akkadian Prayers & Hymns. An Introduction*. Atlanta
- LIMET, H. 1975. "Essai de poetique sumerienne". B. L. Eichler (ed.), *Kramer Anniversary Volume. Cuneiform Studies in Honor of Samuel Noah Kramer*, AOAT 25, Neuchirichen-Vluyn, p. 327-334.
- LORD, A. B. 1960. *The Singer of Tales*, Cambridge.
- SEGERT, S. 1969. "Versbau und Sprachbau in der althebräische Poesie", MIO 15.
- SIEVERS, E. 1928. "Beiträge zur Babylonischen Metrik", ZA 38, p. 1-38.
- SOLMS, H.-J. 2010, "Georg Eduard Sievers", *Neue Deutsche Biographie* 24. Berlín, p. 390-391.
- STRECK – WASSERMAN. *Sources of Early Akkadian Literature*. <http://www.seal.unileipzig.de> [en línia: 15/08/2016]
- THUREAU-DANGIN, F. 1925. "Un hymne à Ishtar de la haute époque babylonienne", *Revue d'Assiriologie et d'Arqueologie Orientale* 22, p. 169-177.
- VON SODEN, W. 1931. "Der hymnisch-epische Dialekt des Akkadischen", ZA 40, p. 163-227.

- . 1981. "Untersuchungen zur akkadischen Metrik, Teil 1", *ZA* 71, p. 161-204.
- . 1984. "Untersuchungen zur akkadischen Metrik, Teil 2", *ZA* 74, p. 213-234.
- WASSERMAN, N. 2002. *Style and Form in Old-Babylonian Literary Texts*, Cuneiform Monographs 27, Leiden/Boston.
- WATSON, W. G. E. 1984. *Classical Hebrew Poetry. A Guide to its Techniques*, JSTO Supplement series 26, Sheffield.
- . 1994. *Traditional Techniques in Classical Hebrew Verse*, JSTO Supplement Series 170, Sheffield.
- WEST, M. L. 1997. "Akkadian Poetry. Metre and Performance", *Iraq* 59, p. 175-187.
- ZIMMERN, H. 1893. "Ein vorläufiges Wort über babylonische Metrik", *ZA* 8, p. 121-124.
- . 1897. "Über Rhythmus im Babylonischen", *ZA* 12, p. 382-392.